RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive:
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

7

LUGLIO
1954

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO-ROMA

Direttore responsabile: LUIGI CHIARINI — *Segretario di redazione*: MARCO CHIARINI — *Direzione*: Roma, Via Panama n. 87, Tel. 86.55.55 — *Redazione*: Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Roma, Via Quintino Sella n. 67-69, Tel. 48.42.72 - 47.49.04 — *Amministrazione*: Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Via Visconti di Modrone 27, Milano, Tel. 70.12.30 — La rivista ha periodicità mensile ed esce nella prima decade di ogni mese — Abbonamento per l'Italia L. 3.500, per l'estero L. 4.000 — Un fascicolo separato L. 350 — Gli abbonati hanno diritto allo sconto del 20 % sulla collana « Studi e testi » pubblicata dalla stessa rivista — I manoscritti non si restituiscono — Spedizione in abbonamento postale Gruppo 3°

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno III - Numero 7 - Luglio 1954

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO - ROMA

Il film e la critica

Molti, certo, sono gli appunti che possono venir rivolti alla critica cinematografica, della quale, anche dalle pagine di questa rivista, non abbiamo mai cessato di denunciare limiti e lacune: naturalmente qui si discorre della critica vera e propria escludendo la cronaca giornalistica, che manca spesso anche ai suoi elementari doveri di obiettiva informazione, legata com'è per la maggior parte, a interessi di varia natura e quasi sempre extra-artistici. La distinzione non è formale, ma di contenuto: vuol dire, cioè, che accade di trovare della buona critica sulla stampa quotidiana e, al contrario, della cronaca su periodici e riviste specializzate.

Ora, se la critica cinematografica ha tutti i difetti della sua origine e, in sostanza, quelli che lo stesso cinema si porta appresso, dipendenti sopratutto dalla mancanza di tradizione di questa giovane arte, ha però un gran merito, che forse le deriva proprio dalla stessa essenza del film, dal suo carattere « popolare », congenito a una tale forma espressiva. E il grande merito, a mio avviso, consiste nella concretezza e chiarezza che essa porta in un campo, come quello della critica, asserragliato in un linguaggio tecnico, prezioso, quando non addiritura ermetico. Si guardi, per esempio alla critica delle arti figurative, a quella musicale e, perché no?, per molti riguardi anche a quella letteraria. Sembra che la funzione principale non consista nel frapporsi tra l'artista, l'opera d'arte e il pubblico (mi riferisco, ben s'intende, alla critica cosiddetta militante) aiutando questo a intendere i valori di quella e anche orientandolo attraverso le varie tendenze dell'arte contemporanea, scavandone cause e significati, ma piuttosto di fare sfoggio — ai fini della ristretta cerchia dei competenti — di preziosità stilistiche, compiaciuta erudizione, scaltrezza tecnica e originalità di interpretazione, che assai spesso si risolve in un estroso per quanto arbitrario impressionismo soggettivo.

E', infatti, difficile per il grande pubblico stabilire un rapporto tra

codesta critica e l'opera criticata, tanto che il « profano » anziché riceverne un'utile illuminazione, resta spesso irritato, qualche volta magari colpito per l'eleganza formale, ma quasi sempre respinto: come se l'arte fosse faccenda per iniziati da difendere contro i pericoli di contaminazione della massa.

Certo, codesta critica ha subìto e subisce tuttavia le influenze di uno snobismo artistico, cui si devono rare opere di grande raffinatezza, intellettualistico e formalistico, segno anche questo della decadenza di una società che si svuota sempre più di ogni serio contenuto.

Sarebbe di grande interesse mettere insieme un'antologia di codeste critiche: ad essa potrebbero dare il loro contributo anche nomi illustri e giustamente apprezzati per molti riguardi. Metterla insieme affiancando ogni pezzo col quadro o la poesia o il brano di un romanzo o quello musicale a cui si riferisce, in modo che la lettura avesse l'immediato raffronto e non si convertisse in un godimento a sé stante per così ricca immaginosità. Un'antologia siffatta scoprirebbe anche la tecnica di codesta critica che consiste molto spesso in uno scambio di termini (quelli musicali per la pittura, quelli figurativi per la poesia, quelli letterari per la musica e così via), in un uso degli aggettivi opposti alle reali qualità dei sostantivi (un marmo liquido, un cielo solido ecc.) in una girandola di immagini a sensazione.

M'è capitato di leggere giorni addietro una critica all'opera recente di un poeta nella quale si parlava persino di poesia divaricata. *E negli scritti sull'arte ci si imbatte molto spesso in immagini strane ed ermetiche.*

E saranno impressioni autentiche, sincere, profonde e bene espresse, ma pur tuttavia sempre fatti assolutamente personali che non aiutano, certo, all'intendimento delle opere.

Potrà forse, di fronte a tanta squisitezza, apparire banale la critica cinematografica, ma sta di fatto che essa è costretta ad affrontare il film nei suoi elementi e nel suo signaficato e a porlo in relazione non solo con la personalità del regista e dei suon collaboratori, ma con l'ambiente in cui è sorto, coi fatti concreti della vita che lo determinano in quel dato modo. Ed ecco che, in questo caso, il critico analizza il soggetto, la sua struttura narrativa cinematografica, le soluzioni visive, la recitazione degli attori, la musica, la scenografia, il montaggio, mettendo a fuoco tutti questi elementi nell'unità del linguaggio nei nessi e influenze artistiche e ricavando così dal film il suo profondo significato in rapporto alla realtà che in esso si esprime e all'ambiente al quale è rivolto. Un'analisi, come ognun vede, che ha da essere chiara e pertinente, dedicata alla massa di pubblico che il cinema frequenta e tale, dunque, da venir intesa anche da chi non sa di carrelli o di grue o di panfocus e altre diavolerie.

Sopratutto, il critico cinematografico, per il controllo che si stabilisce dall'immediatezza del rapporto tra critica e film, non può abbandonarsi a lirismi e sensazioni personali, ma ha da tener sempre i piedi in terra, come dire l'intelligenza vigile di fronte all'opera che non consente divagazioni. E come il cinema, proprio per la sua ' popolarità ' è un fatto di cultura assai più importante dell'ermetismo poetico o dell'astrattismo pittorico o della musica ' concreta ', così la critica che ad esso si riferisce, nonostante il sorriso ironico di certi raffinati, incide molto di più sulla cultura viva di quanto non faccia la critica per iniziati delle altre arti.

Comunque sembra che questa lezione dovrebbe essere efficace per quanti, al di fuori di paludamenti retorici che, piaccia o non piaccia, a malgrado il disprezzo di rigore per il D'Annunzio, sono sempre trucioli dannunziani, vogliono veramente adempiere a quella che è la vera funzione della critica: portare all'intendimento dell'arte la massa più vasta possibile.

La critica cinematografica, comunque la si voglia giudicare, lavora su una strada giusta.

Luigi Chiarini

La tecnica dell'inaspettato scenico nello spettacolo comico

Chi intende oggi occuparsi dello spettacolo comico non può fare a meno di partire dalla considerazione che una gran parte di esso, il film comico, è oggi in crisi. Il suo successo economico è invero tutt'altro che in decadenza, ma il consenso quasi unanime della critica non fa che condannarlo (cfr. di recente F. Di Giammatteo, *I film comici it.*, Riv. d. cin. it., III, 3). « Oggi — è questa l'accusa più comune — il film comico è dominato dalla superficialità, difficilemente esso riesce ad andar oltre l'ambito del banale ». Ignorare questa situazione non è possibile. D'altra parte fu davvero la scena comica di un tempo superiore a quella attuale? E con qual metro misurare la crisi d'oggi?

Basta conoscere appena la storia dello spettacolo comico per non meravigliarsi di crisi come quella presente. La storia della scena comica è appunto caratterizzata da queste crisi ricorrenti, celebri tra tutte quella della commedia attica ai tempi di Aristotele e quella della commedia rinascimentale nel secondo Cinquecento. Allora come oggi si destò vivacissima la *querelle* degli intenditori; allora come oggi si cercarono le cause della decadenza. E le cause furono presto individuate e scoperte: la crisi della commedia attica si rivelò causata dalla degenerazione dell'invettiva, giacché il riso era divenuto satira aggressiva; quella della commedia rinascimentale come crisi dell'intreccio comico, giacché formule e schemi fissi avevano finito per isterilire ogni trama; la crisi attuale par rivelarsi dovuta ad una banalizzazione o superficialità del comico. Qualsiasi sia il significato da attribuirsi a questi fenomeni, è certo che in ciascuno di essi v'è una parte determinata da elementi irrazionali e difficilmente ponderabili: l'istinto e l'attitudine comica degli scrittori, registi, attori, la loro genialità, la loro facilità di comunicare. Ma v'è una parte altrettanto importante, che più facilmente si presta ad essere analizzata e studiata: la tecnica del comico. Studiare la struttura di questa tecnica, significa chiarirsi almeno per metà i

fenomeni della storia del comico, tra cui la crisi stessa del film comico di oggi.

E' qui necessario richiamare due fatti evidenti a chiunque, ma proprio perché tanto ovvii, spesso inosservati. Anzitutto un fatto psicologico: che cioè per far ridere nella conversazione privata, può bastare un istinto naturale; per far ridere sulla scena occorre, oltre all'istinto, abilità ed esperienza; ma per realizzare poi un compiuto spettacolo comico, è necessaria una autentica tecnica comica, sia pur essa in parte inconsapevole. E quindi un fatto storico: tra tutte le tecniche del comico, ve ne sono alcune immortali, perché congenite alla natura stessa dello spettacolo: l'« inaspettato » scenico, la satira politica, i giochi di parole, ecc. Tra di essi la tecnica dell'« inaspettato » sembra avere un vantaggio particolare: essa cioè par nata e formata apposta per vivere sulla scena.

Ha questa tecnica delle leggi a lei congenite? Può il loro opportuno o maldestro sfruttamento incidere sul successo della scena e determinare talora la riuscita o la decadenza dello spettacolo comico? Quale peso ha infine la buona o cattiva realizzazione di questa tecnica nell'attuale crisi del film comico? Con queste domande entriamo nel cuore del nostro problema.

1. *Due tipi d'inaspettato comico: la « trovata » scenica e la sorpresa dell'intreccio.* La tecnica comica dell'inaspettato è antica quanto la storia stessa del comico. Ciò è facilmente spiegabile con la natura del riso umano: v'è infatti un aspetto per cui il riso non è altro che una particolare sorpresa e un inganno dell'aspettazione psicologica. Esso sorge dall'attesa e dalla tensione che suscita in noi qualcosa, la quale vien delusa inaspettatamente. Perché ridiamo di un oratore, che starnutisce proprio mentre è al culmine della sua foga oratoria? E' questo il tipico caso della sorpresa comica, già nota ai tempi di Aristotele (*Probl.* 28, 8, 950).

E' naturale quindi che lo spettacolo comico di tutti i tempi abbia cercato di sfruttare questo fatto psicologico, creandosi una tecnica scenica atta a suscitarlo. Le più antiche testimonianze archeologiche sul comico che noi possediamo ci mostrano come l'inaspettato scenico (noto ai Greci come il *tò parà prosdokían*) fosse sfruttato sin dagli inizi della scena comica (cfr. le frequenti riproduzioni di ladri colti in flagrante, es. *Archäol. Zeitung*, 1849, IV, 2). Qual'è dunque la natura di questa tecnica così importante?

Se osserviamo lo spettacolo a noi contemporaneo, in particolar modo il film comico, non ci sarà difficile renderci conto che due sono le forme essenziali in cui questa tecnica può presentarsi: la « trovata » scenica, consistente nel rapido contrasto tra due immagini successive, in cui il passaggio da immagine a immagine è effettuato attraverso uno *stacco* improvviso, che delude comicamente l'aspettativa dello spettatore; e la sorpresa dell'intreccio, consistente invece in un inaspettato scenico non più

limitato a due immagini consecutive, ma coinvolgente l'intera trama del racconto. Gli esempi del primo caso, della « trovata » scenica, sono infiniti, tanto ne è intessuto ogni film comico: particolarmente la cosa è evidente nei films privi d'intreccio quale ad es. *Les vacances de Mr. Hulot* di Jacques Tati (dove una tipica « trovata » è la sequenza degli effetti catastrofici dei fuochi d'artifizio accesi per errore). Gli esempi invece dell'inaspettato sorgente dall'intreccio sono pur presenti, ma più rari son quelli che sorgono con spontaneità dalla trama stessa. Molto frequentemente essi appaiono più aggiunti esteriormente che intimamente connessi all'azione. Si direbbe anzi che nei migliori films comici questo tipo di « inaspettato » non è riuscito a realizzarsi: così nei film di Chaplin invano cercheremmo una tecnica dello inaspettato dell'intreccio tale da conferire unità comica al lavoro: l'« inaspettato » è sempre circoscritto a singole « trovate ». Si può pur trovar qua e là l'inaspettato dell'intreccio, soprattutto nei films comici italiani, come in *Un turco napoletano* di Totò (tutto l'intreccio è dominato dall'inaspettata scoperta della missione affidata al turco): ma in ogni caso difficilmente lo inaspettato ha qui vera forza scenica, tale da rendere unitario l'intreccio comico, e rimane alla superficie.

Tocchiamo con ciò un primo punto fondamentale del nostro argomento: nello spettacolo comico del Novecento, in particolare in quello cinematografico, l'inaspettato della « trovata » ha il sopravvento su quello dell'intreccio. Cioè lo spettatore è condotto spesso al riso da molte trovate sceniche presenti in uno spettacolo, ma ognuna di esse si esaurisce nel momento in cui si verifica, senza lasciar traccia di sé, rimane frammentaria, isolata, presto dimenticata. Non è forse vero che una commedia di Aristofane rimane indimenticabile in che l'ha vista una sola volta, mentre difficilmente ricordiamo le sequenze della maggior parte dei films comici? A ciò conduce inevitabilmente il prevalere della trovata sull'« inaspettato » dell'intreccio.

Tale è la situazione attuale della tecnica dell'inaspettato comico. Se si volessero cercarne le cause, ne indicherei due: una, più appariscente, di natura immediata, una più nascosta, ma più sostanziale. La più evidente consiste nelle origini stesse del film comico. S'è detto più volte ch'esso deriva dallo spettacolo del circo (cfr. M. Verdone, *Il film comico*, Parma): e certo la frammentaria banalità dei *clowns* è alle origini del prevalere della « trovata » in esso. Ma v'è poi una ragione più sostanziale: si tratta cioè del fatto che proprio tutto il comico del Novecento è dominato dalla legge di « rimanere alla superficie ». Il nostro secolo si aprì proprio con la divulgazione di un libro che sostenne che il comico deve muovere solo « la superficie dell'anima »: il celebre *Le rire* di Bergson (cfr. p. 3 sgg.). Bergson ha così anticipato ed espresso l'essenza del comico d'oggi; che è per la sua stessa natura destinato a scivolare continuamente verso quella superficialità, di cui giustamente lo si accusa.

Non si creda un cerebralismo di teorici il dire che la mentalità berg-

soniana è alle radici del comico del Novecento. Basteranno poche osservazioni per rendercene conto in concreto. Bergson (che esprimeva non già le sue idee isolate, ma la mentalità di tutta un'epoca) ha tanto insistito che, per far ridere, occorre privare l'anima di ogni autentico sentimento, perché se lo spettatore partecipa sentimentalmente alle vicende o disavventure di cui si vuol far ridere, egli proverà compassione, dolore, ribrezzo, non più riso. E' questa una verità innegabile (già nota ad Aristotele, *Poet.* 1449 a 35), ma, come vedremo, soltanto parziale ed imperfetta. Eppure essa è alle origini del prevalere della « trovata » nella nostra scena comica. Che cos'è la tecnica della « trovata » comica se non l'inconscio bisogno di far ridere sul momento e per un breve attimo, sì che lo spettatore non abbia tempo di partecipare sentimentalmente all'azione? (se e in che senso il sentimentalismo dei film di Chaplin sia un'eccezione a ciò, si vedrà in seguito).

E si badi che questa nota dominante del nostro comico non è limitata all'ambito dei films. Per quanto concerne la tecnica dell'inaspettato, anche i capolavori della commedia del Novecento, i lavori di Shaw, non superano la tecnica della trovata. Mai l'inaspettato scenico riesce in essi a essere congiunto intimamente all'azione, per quanto ciò non escluda che le « trovate » di Shaw siano ricche di un'arte gustosissima. Basta dare un occhiata a una delle ultime commedie ch'egli scrisse, *Ai tempi d'oro del buon re Carlo;* la tecnica dell'inaspettato è qui vivamente sfruttata: mentre si sta per annunciare l'arrivo di Carlo II in casa di Newton, sopraggiunge l'improvvisa domanda della governante su quanto fa tre volte sette, a cui il facchino risponderà più rapidamente del matematico; mentre Newton sta per ascoltare il quesito di una nobildonna venuta di lontano per interpellare la sua scienza, apprende inaspettatamente ch'ella vuol solo un filtro d'amore. Tutti questi imprevisti, certo di vivo effetto, rimangono tuttavia isolati alla trovata del momento, non lasciano traccia sulla struttura dell'intreccio.

A questo punto possiamo quindi rivolgerci la domanda se la tecnica dell'inaspettato può e deve esaurirsi, come ama fare nel Novecento, nella frammentarietà della trovata scenica; oppure se invece quella seconda forma d'inaspettato cui abbiamo già accennato, la sorpresa sorgente dall'intreccio, possa dar luogo a forme sceniche superiori e a quelle leggi intrinseche essa sia quindi legata. Qui la storia del comico potrà fornirci una sicura risposta.

2. *Le leggi classiche dell' inaspettato comico* : *autentica sorpresa e coerenza con l'intreccio* — La forma più semplice, ed anche più ingenua dell'inaspettato comico sorgente dall'intreccio trae origine dalla « commedia nuova » greca e raggiunge la sua tipica espressione nella commedia latina. Dirò subito che questa forma raramente ha raggiunto e può raggiungere risultati comici di gran rilievo: che anzi a me sembra la meno raccomandabile di tutte; ma è pur importante studiarla, in quanto è un po' la forma

originaria, la *Urform* di quell'inaspettato che andiamo studiando. Essa consiste nello scioglimento inaspettato di una vicenda complicata, il quale prelude quasi sempre al lieto fine della commedia stessa. In genere una tal tecnica serve più come espediente per condurre a termine l'azione che non come autentica forma di riso. Tipico è il caso dell'*Andria* di Terenzio, dove il giovane Panfilo ha ordito un inganno contro il vecchio padre Simone, per poter sposare la sorella di una prostituta. In una comica scena il vecchio apprende da una serva l'inganno; tutto è ingarbugliato, quand'ecco l'azione si scioglie attraverso un inaspettato scenico: giunge da Andro un parente della prostituta, che rivela che le due presunte sorelle non sono in realtà parenti; e in tal modo si scioglie l'intreccio. Inutile è rilevare la gratuità e banalità di un tale inaspettato: l'autentico comico si ha infatti non già in questo *deus ex machina*, bensì nella gustosa scena precedente dell'ira del vecchio: alla comicità della quale l'inaspettato finale non aggiunge assolutamente nulla. Ciò era stato già rilevato dai critici antichi, i quali davano a questa ingenua tecnica il nome di *catastasis*, ma ancora non s'era trovato il rimedio (cfr. DONATUS, *ad Hecyr.* 1, 1, 58 e il parere del cinquecentista Wagnerus riportato in MARVIN T. HERRICK, *Comic theory in the sixteenth century*, Illinois, 1950, p. 122).

Occorre giungere sino al Seicento, per incontrare la crisi dell'ingenuo inaspettato dell'intreccio e il sorgere di una nuova teoria e tecnica di esso. Né credo che esista una nuova fioritura di studi sulla tecnica comica paragonabile al meraviglioso fermentare di idee che allora si svolse. La prima polemica contro l'ingenua *catastasis* dei latini la troviamo infatti nel più grande letterato del Seicento inglese, John Dryden: «la *catastatis* fu chiamata dai Romani *status*, come se fosse il punto di livello e il compiuto maturarsi dell'azione comica; ma in realtà è da dirsi proprio il contrario, essa dovrebbe essere ciò che distrugge l'aspettazione, imbroglia l'azione in nuove difficoltà e conduce lontano da ciò che speravamo» (*Essay on Dramatic Poesy*, 1688, I, p. 45). Ecco finalmente l'enunciazione teorica di un «inaspettato» sorgente dall'intreccio e che tuttavia abbia forza comica: che non sia cioè un semplice espediente per il lieto fine, ma che sia una forza che conduce l'azione scenica ad autentica comicità sorgente dalla scena. E la realizzazione pratica di questa tecnica la troviamo proprio nel grande commediografo inglese di poco antecedente a Dryden, l'immortale Ben Jonson. Si ponga mente alla trama di una delle sue migliori commedie, l'*Epicoene, or the Silent Woman* (1609-10). In essa troviamo proprio quanto andiamo cercando: una tecnica dell«inaspettato», che non si esaurisce in una «trovata» isolata e neppure serve da espediente al lieto fine, ma sorge proprio dall'interno dell'intreccio con funzione schiettamente comica. E' qui in scena un vecchio bisbetico, che non può soffrire rumori o chiacchiere: egli ha istruito persino la servitù al silenzio più rigoroso. Ma è tormentato da un nipote vivace e rumoroso, che non gli lascia pace ed è

la sua disperazione; egli non vede l'ora che si accasi e finalmente riesce a vederlo innamorato di una giovane eterea fanciulla, timidissima e silenziosa, che par riuscir persino a smorzare la sua tempestosità. Tutti sono lieti, e il vecchio più degli altri, e il matrimonio sta per avvenire a coronare la trama, quando la gioia delle nozze ottiene l'inaspettato effetto psicologico di suscitare la loquacità della giovane sposa, la quale in un crescendo comicissimo si rivela tosto la più rumorosa e tempestosa delle sciagure temute dal vecchio. Ecco quindi un esempio classico dell' *inaspettato dell'intreccio.*

Abbiamo parlato di leggi intrinseche di quest'inaspettato scenico. Esse mi sembrano ridursi fondamentalmente a due principî, i quali furono noti già ai teorici classici: da un lato, cioè, che l'inaspettato dev'essere veramente tale e che quindi la sorpresa dev'essere autentica; dall'altro che esso sia veramente congruo e coerente con l'intreccio da cui sorge.

Già i Greci antichi avevano precisato la natura dell'inaspettato scenico come qualcosa che deve sopravvenire veramente imprevista e l'avevan quindi definito *epì-tasis*: ciò che sopraggiunge (così già nel I secolo a. C. Andronico Rodio nel *Perì táxeon poietôn*, Bekker, *Anecd. graec.* III, p. 1461). Cioè se l'imprevisto, anche solo in parte, si lascia prevedere da ciò che precede, non ottiene più l'effetto comico. L'inaspettato per essere tale dev'essere davvero una *sorpresa totale*: per questo in un teorico del Cinquecento, il Willichius, si trova il termine di *extrema epitasis*, a indicare la sua assolutezza (cfr. *Terentius*, ed. Willichius, pp. 5 sgg.). E' questa la prima delle leggi classiche dell'inaspettato scenico: esso non deve lasciarsi in alcun modo intravedere dalle azioni a lui precedenti.

La mancata osservanza di questa legge è caratteristica delle forme più primitive di commedia e la si trova spesso nei nostri films comici più ingenui. Per citare un'esempio di moda, si veda il caso delle commedie popolari viennesi, che proprio in questi anni sono state oggetto di molta attenzione (cfr. il recente volume di O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, 1952). Prendiamone una delle più riuscite, *Der Zerrissene* (1849): abbiamo qui un esempio tipico delle difficoltà sorgenti dall'inosservanza della legge suddetta. Un nobile signore è accusato d'aver ucciso il fabbro Gluthammer, che tutti credon morto; questi a sua volta, per un garbuglio di circostanze, convinto d'aver ucciso quel nobile signore, vive rintanato in una cantina. Ed ecco che, quale presunto assassino, il nobil signore viene rinchiuso proprio nel fienile attiguo a quella cantina. A questo punto dovrebbe sopraggiungere l'inaspettato scenico, l'incontro tra i due: senonché l'effetto della scena è ormai dimezzato dal fatto che è facile già prevedere ciò che accadrà. Allorché infatti da un buco del pavimento salta fuori improvvisamente il fabbro ed entrambi si credono reciprocamente due spettri, questo è certo una forma d'imprevisto, ma è ormai inaspettato solo per metà.

Senonché, a sua volta, l'osservanza di questa legge presenta il rischio di far cadere nell'effetto opposto: cioè in un inaspettato che sopraggiunga cosí estraneo all'azione, da non apparir più naturale e spontaneo. Ecco quindi la seconda legge dell'inaspettato, già formulata da Aristotele: l'inaspettato deve provenire dalla naturalezza e spontaneità (*katà tò eikós*, cfr. *Poet.* 1452 a. 19). Anche qui, la trasgressione di questa legge è propria delle forme ancora primitive della scena comica. Tipici sono al proposito il films di W. C. Fields: vediamone un'esempio caratteristico (lo traggo dall'articolo di A. VIANY, *W. C. Fields.* « Bianco e Nero », XIII, 3). In « The Bank Dick » (1940) le disavventure del protagonista vengono complicate dall'improvviso incontro di una vecchia signora con l'auto inceppata, che egli, nell'intento di riparare, disintegra in un'infinità di pezzi. L'episodio, per quanto vivace, non riesce ad inserirsi nell'intreccio e, richiesto da un suo critico perché l'avesse introdotto nel film, Fields risponde d'averlo fatto soltanto perché episodi del genere si verificano spesso nella vita. E questa giustificazione equivale proprio ad una confessione esplicita di mancata tecnica del comico, in quanto egli non ha saputo dare coerenza drammatica ad un episodio, che nella vita può aver pur la sua coerenza reale.

E' il caso qui di ricordare la formula della « peripezia » comica, tanto sfruttata, sopratutto dal cinematografo. Essa può considerarsi una via di mezzo tra le due forme di inaspettato che abbiam prima definito: la « trovata » scenica e l'imprevisto dell'intreccio. In genere la peripezia è un rapido mutamento dalla fortuna alla sfortuna o viceversa, che, qualora non contenga elementi di terrore e di compassione (che lo porterebbero inevitabilmente sul terreno della tragedia), ottiene facilmente effetti comici. Essa non è quindi una semplice « trovata », poiché coinvolge la trama stessa; ma non è neppure necessariamente centrale all'intreccio, in quanto spesso non ne costituisce che un episodio. L'esempio più celebre, forse in tutta la storia del teatro, è l'episodio di Dioniso e Xantia nelle *Rane* di Arisofane (vv. 460 sgg.). L'intrepido Eracle aveva osato scendere nel regno degli Inferi. Dioniso, seguito dal servo Xantia, vuole imitarlo; ma, pieno di paura, si traveste da Eracle, credendo cosí d'incuter timore ai guardiani di sotterra. Senonché Eracle aveva lasciato laggiù ricordi in parte buoni, in parte cattivi; cosí non appena il portiere, che un tempo era stato malmenato da Eracle, scambia Dioniso per Eracle, gli si avventa contro. Dioniso allora cede il travestimento al servo Xantia. Ed ecco allora che una bella fantesca, un tempo amata da Eracle, corre amorosa incontro a Xantia, mentre Dioniso si strugge di stizza. Abbiamo qui un seguito di tipiche peripezie comiche, che han costituito il modello per un'infinita serie di imitazioni sulla storia della scena comica. Ma anche la peripezia ha la sua legge e questa volta è proprio il nostro Bergson ad insegnarla: cioè la coerenza fantastica; egli ha infatti molto insistito che essenziale al comico sia avere la

giusta forza di suggestione per render coerenti le sue situazioni (cfr. la fine del primo cap. di *Le rire*).

Anche qui non è difficile vedere, proprio nello spettacolo a noi contemporaneo, dove conduca la mancanza di coerenza fantastica nella peripezia comica. V'è oggi una tecnica comica che gli americani chiamano, con termine intraducibile, *out-and-out-crazy* (cfr. LEWIS JACOBS, *The rise of the american Film*, 1947, p. 536): è l'incoerenza logica elevata a tecnica del riso, ad es. dai fratelli Ritz e dai Marx, da Mischa Auer, ecc.. Finché questa tecnica resta nell'ambito della singola battuta, essa può sortire anche a ottimi effetti, ma quando voglia invece dominare le peripezie comiche, non può che divenire assurda e stucchevole.

A questo punto, delineate cosí le forme tipiche dell'improvviso scenico e le leggi fondamentali che lo regolano, possiamo ormai dire che esiste *una tecnica dell'inaspettato* e che il suo abile o maldestro uso può incidere notevolmente sullo spettacolo comico. Non ci resta quindi che esaminare brevemente quegli effetti accessori che sogliono accompagnarsi alla tecnica scenica dell'inaspettato.

3. *Gli effetti dell'inaspettato scenico*: *la sproporzione, l'assurdo, il grottesco.* — Spesso l'inaspettato scenico va congiunto con altre tecniche comiche, che possono rinvigorirne o migliorarne l'effetto. Non è il caso di soffermarci su di una casistica particolare. Vorrei solo mostrare la norma fondamentale che regola questi casi e che può cosí enunciarsi: se l'inaspettato scenico ha già in sé forza e coerenza tali da sostenersi da solo, molto può giovarsi degli effetti accessori; se al contrario esso non ha in sé una forza autonoma, ogni tentativo di prenderla a prestito da elementi accessori riesce inutile e dannoso. Vediamo di dimostrare questa legge attraverso alcuni tipi fondamentali.

Il più comune degli effetti accessori che sogliono accompagnarsi allo inaspettato è lo sfruttamento comico dello « sproporzionato ». Esso era già noto ai Greci antichi, come ci mostra chiaramente Ermogene di Tarso: « si adopra il servirsi di immagini opposte alla proporzione dei fatti, ponendo per una grande azione una immagine dappoco e per una piccola azione una grande immagine » (HERM. *Perì rhetorikês*, 440-42 in *Rhet. graeci*, Spengel, I, 215). Dunque, questa tecnica può essere utilmente accoppiata con quella dell'inaspettato, quando questa sia già dotata di forza autonoma. Cosí in *Modern Times* di Chaplin (1936) la sproporzione comica insita nell'esistenza di una complicata « macchina per mangiare » ben si accoppia con l'inaspettato del guasto improvviso della macchina con le comiche conseguenze catastrofiche, in quanto quell'inaspettato aveva già una propria coerenza. Ma quando quest'accoppiamento non sorge da elementi autonomi, non può che cadere nella banalità: si veda ad es. nel vecchio film comico muto il sopravvivere di certi « inaspettati-sproporzio-

nati » da circo, quale l'improvviso schizzare di getti d'acqua dagli occhi di chi piange, ecc.

Altrettanto è da dirsi di un'altra tecnica comica che può accompagnarsi all'inaspettato, l'assurdo. Uno dei suoi tipi più frequeti è l'equivoco verbale, la cui definizione si può trovar espressa in Bergson: « Un effetto comico lo si può ottenere, ogni volta che in un'espressione comune può celarsi un pensiero assurdo » (op. cit., cap. 2). Inutile sarebbe citare i casi dell'accoppiamento delle due tecniche, frequentissimi, soprattutto nel film comico italiano (in « Totò le Mokò », Totò s'accorge improvvisamente che la banda che era stato chiamato a dirigere era una banda di ladri e non un complesso musicale, ecc.) ed evidente appare qui la norma che abbiam sopra delineato.

Più interessante è osservare l'accoppiamento dell'inaspettato scenico col grottesco. Questa tecnica, nella sua forma più evoluta, ha origini abbastanza recenti: essa può infatti considerarsi una derivazione della *Zauberoper* del Settecento letterario e musicale. Difficile sarebbe infatti trovare un esempio più riuscito che l'improvvisa apparizione dei due esseri irreali, Papageno e Papagena, nel *Flauto magico* di Schikaneder, che la musica di Mozart ha poi portato ai fasti della celebrità. Ma qual'è il segreto della riuscita della scena? E' proprio quell'autonoma coerenza di cui abbiam parlato. Papageno è bensí una figura irreale, ma ha una consistenza fantastica cosí intensa che gli interpreti han potuto ritrovare in lui l'incarnazione di alcune tra le idee piú vive della storia: l'uomo di Rousseau, il folle romantico, ecc.. Perciò pure qui possiamo dire che anche l'improvviso grottesco in tanto può reggersi, in quanto l'inaspettato abbia un'autentica coerenza col mondo dell'intreccio.

Un ultimo esempio sull'inaspettato-grottesco potrà avviarci a trar la conclusione di quanto s'è venuto dicendo sin qui. Si tratta della sequenza nota col nome di « Fairyland » del film di Chaplin *The Kid* (1920). Il protagonista, un povero vagabondo, sogna d'essere in cielo, in una pace meravigliosa, dove persino il suo mortale nemico, il poliziotto, gli vola attorno sereno e festante. Ma ecco improvvisamente egli si sveglia e si trova trasportato in carcere: nella macchina che lo trasporta inesorabilmente paura, speranza, sbalordimento si mescolano intensamente in lui. La scena è stata giudicata da molti come un capolavoro (cfr. L. Jacobs op. cit., p. 240; Gilbert Seldes, *The Seven Lively Arts*, p. 51). Ma io non posso fare a meno di notare che essa non è in coerenza fantastica coll'impostazione decisamente comica del film: il tono della scena, così fortemente orientato al tono sentimentale-tragico cessa con ciò stesso di essere fonte del comico. Per cui, agli effetti del comico, riesce decisamente più efficace la scena più banale, però puramente grottesca dello stesso film, in cui Chaplin affamato mangia i legacci degli stivali a guisa di spaghetti.

Ciò può condurci infine ad un'osservazione non trascurabile: il sen-

timentalismo introdotto nelle tecniche tipiche del comico (come spesso accade nell'ultimo Chaplin) difficilmente riesce a rinvigorire il comico stesso, ma tende piuttosto a trascinare lo spettacolo comico su di un terreno eterogeneo, alla compassione o al senso tragico, rimanendo quindi estraneo alla natura propria del comico stesso.

Al termine di queste nostre osservazioni, vorrei riproporre la domanda da cui esse son partite: fu davvero la scena comica di un tempo superiore a quella attuale? è davvero congenita al comico quella « superficialità » di cui parla Bergson e che sembra caratterizzare il comico del Novecento? A me sembra che da quando s'è detto possa risultare che un'adeguata tecnica del comico (congiunta naturalmente alla genialità innata degli autori, registi ed attori) possa condurre ad uno spettacolo comico che abbia una propria unità e coerenza in sé, e quindi una vita drammatica non ristretta alla superficialità delle battute e delle « trovate ». Ed è anche risultato che il comico non deve prendere a prestito questa forza ed efficacia da elementi a lui eterogenei, quali il sentimentalismo, la compassione, ecc., che lo porterebbero su un terreno a lui estraneo. Il comico non ha bisogno di prestiti per vivere: esso può trar la sua linfa vitale dall'inesauribile fonte delle tecniche a lui caratteristiche. Tra le quali quella dell'« inaspettato » non è che una delle piú frequenti; ma non meno vivaci son le altre sue tecniche classiche: la satira civile e politica, i giochi di parole, gli equivoci scenici, ecc.. Perciò la storia del comico ha potuto raggiungere vette tanto elevate e superiori al comico d'oggi, quale ad es. il traguardo insuperato delle commedie di Aristofane: e perciò è suscettibile di svilupparsi e migliorarsi ancora.

Per questo, credo d'aver diritto al perdono dei filologi da un lato e dei cineasti dall'altro se ho osato mettere a fianco Aristofane e Totò: giacché né Aristofane si sarebbe vergognato di esprimersi attraverso la pellicola (e forse avrebbe saputo realizzarvi la sua *Lisistrata* meglio di quanto non sia stato fatto di recente), né il film comico può dire di non aver nulla da imparare da lui. In fondo, la musa comica è pur sempre la stessa, per quanto filologi e cineasti si guardino in cagnesco.

Armando Plebe

Innsbruck, maggio 1954

Il problema della tipicità artistica

Chi volesse fare il punto, come si dice, della complessiva situazione della coscienza estetica marxista attuale in Italia e fuori, dovrebbe imparzialmente concludere che questa coscienza si trova ancora in una fase laboriosa di ricerca e ancor lontana da una sistemazione teorica vera e propria. Più precisamente dovrebbe ammettere che i risultati più positivi sono stati raggiunti da una *pratica* (critico-letteraria) che manca ancora di una *teoria* sicura, onde piuttosto che di coscienza artistica materialista si potrebbe parlare di sensibilità artistica materialista: una sensibilità che proprio per esser artistica tende a farsi indivisibilmente sensibilità sociale e quindi *storica*, ma a cui non soccorre un concetto chiaro e coerente dei princìpi metodici adeguati; come si rivela dalla sua persistente adesione (più o meno tacita) a preconcetti e pregiudizi gnoseologici *antistoricisti* e comunque non conciliabili con lo storicismo materialista. Esempio il Lukàcs teorico che tiene ancor fermo il concetto (idealistico) che « l'*arte* fa *intuire sensibilmente* » il movimento della realtà, « contrariamente alla scienza, che risolve tale movimento nei suoi elementi *astratti* » e insomma « *concettuali* » Un L. che contraddice il L. critico allorché questi giustamente osserva che « è superficiale criticare un cattivo scrittore esclusivamente per i difetti di *forma* », giacché « se alla vuota e superficiale raffigurazione della vita contrapponiamo la vera realtà umana e sociale... le deficienze di *forma* appariranno solo come conseguenze di una fondamentale mancanza di *contenuto* ». Lo contraddice e profondamente perché questo suo concetto del « contenuto » come vita, socialità, storia, intese nella loro positività, presuppone un adeguato corrispondente concetto della « forma », che *non può esser più* quello della forma-intuizione con la peculiare *indiscriminazione* della « intuizione sensibile » (se le parole hanno un senso, e l'idealismo è coerente, sì, nel suo romanticismo e misticismo estetico), ma bensì quello di una forma che non abdichi né la sensibilità né la *intelletualità* o razionalità, o facoltà che si dica di *discriminazione*; dato che senza quest'ultima in spe-

cie il contenuto-vita o contenuto-storia (con tutte le sue distinzioni) non si rifletterebbe nella forma artistica indiscriminante se non al solito come lo « eterno » o astorico « umano » ossia la notte in cui tutti i gatti sono neri: cioè *non* si rifletterebbe affatto come vita, società, storia, secondo intende, invece, la istanza estetica materialista del *realismo* socialista. In altri termini, il criterio dell'arte come « intuizione sensibile », che il L. mantiene, non è compatibile, contrariamente a quel che egli opina, col criterio dell'arte come « tipicità » ossia che c'è (anche) un *tipico artistico*: perché questo « tipico », pur non concepito come un'astratta media, resta necessariamente (anche qui: se le parole hanno un senso), sotto un aspetto, un assieme di caratteri *comuni, generali, essenziali* (la « essenzialità » del tip. art., di cui si parla sempre) e quindi è, sotto un aspetto, un prodotto *intellettuale* o *concettuale* incontrovertibilmente. Certo sotto un altro aspetto questo « tipico » si presenta, appunto perché non è una « media », come un che di sensibile e di concreto e « caratteristico », se si vuole: e qui è il *problema* del tipico artistico, nella sua intera problematicità: la necessità di conciliare in sesso la tipicità o intellettualità e il caratteristico o intuitivo o sensibile (l'esthetico, in senso etimologico). Problema che è illusorio dar già per risolto o chiarito, o peggio non vederlo o non volerlo vedere. Problema che ha sentito seriamente, come ho cercato di mostrare altrove, Giorgio Malenkov quando lo ha avvertito come il problema della necessità di reintegrare *nel tipico* quei processi peculiarmente estetici, artistici, che con l'iperbole, la metafora (« l'*iperbole cosciente*, egli dice, e l'*accentuazione* di un'*immagine* non esclude la *tipicità*, ma la rivela più completamente e la sottolinea »), ravvivando così, volutamente o no, la classica teoria aristotelica della metafora come « genere » o idea, ossia nesso intellettuale, discorsivo, che è d'altra parte, pur « bello » o gradito e quindi *congeniale* ai « sensi fisici », all'occhio, all'orecchio. Comunque, tornando al Lukàcs teorico, mi sembra difficile contestare che egli avvolgendosi nella contraddizione di cui sopra, si è lasciato sfuggire (non certo con vantaggio per il critico) il *primo* profondo insegnamento contenuto nell'istanza della tipicità artistica: che, se c'è *anche* una tipicità o *intellettualità* artistica, e se quindi l'uomo poeta non è sostanzialmente distinguibile dall'uomo pensatore e volitivo, nell'opera d'arte c'è allora veramente *tutto* l'uomo, e però essa « riflette » di diritto la società, la storia, la vita umana. Solo se è intesa così l'opera d'arte potrà essere mostrata come « specchio » della società, della storia, della realtà, in quanto appunto, storia, realtà ci sono per il contributo di *tutti* gli uomini e quindi di *tutto* l'uomo. Ma se l'opera d'arte non è veramente espressione della *totalità* della vita dell'individuo (senziente e pensante, fantasticante e raziocinante, volitivo e razionale) come potrà rispecchiare la storia e la realtà, che sono per definizione la storia e la realtà della *totalità* della vita umana? Lukàcs da quella sua premessa (gnoseologica) che l'arte è « intui-

zione sensibile », differenziabile sostanzialmente dalla scienza etc., non può concludere che « l'arte vera rappresenta, dunque, sempre la *totalità* della vita umana nel suo moto ». Non può più coerentemente sottoscrivere la istanza engelsiana del tipico artistico o istanza del realismo socialista (a cui resta invece molto più vicino Aristotele col suo razionalismo e realismo estetico, non a caso tenuto in non cale dall'idealismo romantico e da tutti gli esteti platonizzanti). Procedendo, occorre tuttavia guardarsi dal semplificare indebitamente, come di solito si fa, il problema del tipico artistico: occorre tener presente anche l'*altro* insegnamento o meglio lo ulteriore aspetto del problema e soprattutto non confonderlo col primo riducendovelo: aspetto che ci dice che la *riunione* dell'arte con la vita e la storia o la sua reintegrazione nell'uomo (che non è diviso o estraniato dall'artista), non deve d'altra parte farci trascurare i caratteri *differenziali*, specifici dell'arte, i suoi *modi peculiari* di manifestazione umana; per cui l'opera d'arte pur essendo *pensiero*, razionalità, *verità*, *moralità*, come, ad esempio, l'opera scientifica, nondimeno *si distingue* da quest'ultima nella sua struttura e nel suo fine, e insomma, nella comune, indivisibile humanitas, è *indispensabile* ognuna e nessuna delle due può sostituire l'altra senza che ne consegua disordine e impoverimento organico dell'uomo (si pensi al semplicissimo idealistico di dare il privilegio della universalità e verità alla filosofia o all'arte, secondo i casi, negando ogni universalità e verità degna del nome alle scienze « empiriche », cioè alla scienza, che è dotata secondo il Croce soltanto di « pseudo-concetti »!). Aspetto problematico ulteriore che ci dice in altri termini che la visione della umanità piena dell'arte, oscurata dalle dogmatiche distinzioni assolute, metafisiche, di « forme » dello « Spirito » et similia, non può impedirci, una volta che la si sia ottenuta mediante lo sgombro di tali distinzioni, di cogliere i lati *reali* per cui l'arte partecipa *originalmente*, coi suoi modi, della umanità: anzi ne è la condizione prima in quanto i lati *reali*, concreti, della originalità e della distinguibilità dell'arte dal resto non possono esser colti, anch'essi, che con lo stesso metodo *antidogmatico* con cui si è conquistata la visione della *reale* connessione o unità dell'arte col resto, o reale umanità dell'arte: il metodo scientfico-materialista col suo criterio del tipico artistico; e non c'è che da continuare e sviluppare tale metodo e criterio: e anzi questo processo di sviluppo del metodo è inevitabile per la autenticità e pienezza della problematica stessa (artistica) da esso metodo scoperta. Problematica su cui non è ora possibile soffermarsi oltre. Fra l'altro perché bisognerebbe allargare la cerchia dei riferimenti ad altri notevoli critici marxisti odierni, nei quali tutti si nota il dislivello fra pratica e teoria e la insufficiente armonizzazione loro sopra accennati e che pure sono estremamente stimolanti e proficui a leggersi. Basti qui solo il nome del maggiore di essi (ancora non noto fra noi, credo): il professore americano Edwin Berry Burgum, autore di un illuminante

saggio di critica sociologica del romanzo contemporaneo (*The novel and the World's Dilemma*, 1947: ora nell'elenco dei « libri proibiti »), in cui veramente l'apprezzamento estetico-letterario di Proust, Joyce, Kafka e altri, si avvantaggia come tale del continuo organico riportamento a dati sociali e storici. Il B. è autore altresì di un'analisi dimostrativa sorprendente della intrinseca necessità di tener presenti le condizioni sociali determinate della eroina dei *Lucy poems* (Wordsworth) per poter cogliere tutto quel pathos poetico; ed è autore di altre analisi non meno dimostrative e sorprendenti (di poesia antica, greca). Sorprendenti non solo perché sensibili alla funzionalità semantico-verbale, estetica, dei dati storico-sociali, il che non è ad es. delle analisi della poesia tragica greca fatte dal Thomson, che si *arresta* per lo più a quei dati; ma anche perché sono di conseguenza (sia pure alla insaputa del loro autore, ch'è troppo spiccio nel concludere) produttive di problemi *più generali*, appunto, o teorici: come quello della *trasmissibilità* o perpetuità dei contenuti (formati, artistici) *da conciliarsi* con la loro *storicità* e quindi determinatezza o ristrettezza di significato e valore. Si può sostenere, come Burgum sostiene, che le « furie », di cui parla il protagonista nell'eschileo « Prometeo incatenato », hanno perduto per noi quel « più ricco significato » che serbavano per gli spettatori di quel tempo? In che senso « più ricco » ? O non possono invece avere un significato più ricco per il filologo moderno: come significato accresciutosi di sfumature secolari, *concresciuto* nel suo trasmettersi ? Inevitabile *dialettica anche* dei contenuti artistici, delle opere d'arte, dunque: problema complesso, in cui, si vede, il nostro critico resta irretito: è il problema del nuovo senso, dialettico-materialista, che deve assumere la « universalità » dell'arte, se si è ammesso, appunto, — come non si può non ammettere, se non si vuol ricadere nel dogmatismo idealista della forma-intuizione (cosmica) e conseguente « eterno umano » estetico —, che c'è una tipicità artistica, come c'è una tipicità scientifica: donde allora l'universalità dialettica dell'arte come quella dell'opera scientifica e del resto: e il suo « perpetuarsi » nient'altro che un processo storico-dialettico-materialista, con tutte le sue implicazioni. Si è ricondotti, in altri termini, in prossimità di quella problematica estetica che è stata affrontata già da Antonio Gramsci in *Letteratura e vita nazionale* particolarmente. « ' Contenuto ' e ' forma ' — egli dice — oltre che un significato ' estetico ' hanno un significato ' storico '. Forma ' storica ' significa un *determinato linguaggio*, come ' contenuto ' indica un *determinato* modo di *pensare* » (cors. mio). E ancora: « Poiché nessuna opera d'arte può non avere un contenuto, cioè non essere legata a un mondo poetico e questo a un mondo *intellettuale* e *morale*, è evidente che i ' contenutisti ' sono semplicemente i portatori di una nuova cultura, di un nuovo contenuto, e i ' calligrafi ' i portatori di un vecchio o diverso contenuto, di una vecchia o diversa cultura (a parte ogni quistione su questi contenuti o culture per

il momento, sebbene in realtà sia proprio il *valore delle culture in contrasto* e la superiorità di una sull'altra che decide del contrasto). Il problema quindi è di 'storicità' dell'arte, di '*storicità e perpetuità' nel tempo stesso* » (cors. mio). Dove è già percepibile il rovesciamento del significato tradizionale, idealistico e romantico e estetistico, dei fondamentali concetti di forma e contenuto: percepibile infatti nell'attenzione portata sul « legame » del mondo « poetico » con lo « intellettuale » e morale come, altresì, sul « linguaggio determinato » quale sinonimo di « forma » (si confronti per converso il residuo idealistico di cui sopra in Lukàcs). Rovesciamento di significato chiaramente espresso nella geniale dimostrazione pratica (in sede di critica dantesca) che ne dànno gli studi dello stesso Gramsci sulla indissociabilità di « poesia » e « struttura » (intelletto) nell'*Inferno* e nella *Commedia* in genere, rompendo per questo verso l'incanto della critica iedalistica desanctisiana e crociana (il « concetto » etico dell'Inferno, diceva De Sanctis, « poeticamente rimane ozioso e non serve che alla sola classificazione »); come ho cercato di mostrare altrove. Basti qui, a mo' di conclusione, richiamare il lettore alla dimostrazione gramsciana che gli elementi indispensabili del poetico dramma paterno di Cavalcante nel canto decimo dell'*Inferno* (« Di subito drizzato gridò: Come/dicesti? egli [il figlio Guido] ebbe? non viv'egli ancora?/non fiere gli occhi suoi il dolce lome? », etc.) « sono dati dalla struttura » e precisamente dal *concetto* strutturale della previsione da parte di quei dannati del futuro e della ignoranza loro del presente: onde, dice Gramsci, « la parola più importante del verso 'Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno' non è 'cui' (Virgilio) o 'disdegno' » ma è solo *ebbe* », ché « su 'ebbe' cade l'accento 'estetico'... del verso ed esso è l'origine del dramma di Cavalcante, interpretato nelle 'didascalie' di Farinata: e c'è la 'catarsi' ». Un tratto esemplare di critica artistica per la conseguenza e l'equilibrio di pratica e teoria, di esercizio del gusto e di coscienza riflessa, filosofica.

Galvano della Volpe

Zavattini e il neorealismo

Senza dubbio Cesare Zavattini e il « neorealismo » sono oggi gli argomenti principali, o se non altro i più ricorrenti, in ogni discorso sul cinema italiano, ma sopratutto i più discussi: Zavattini per la singolarità — modesta e inquietante insieme — delle sue tendenze mentali e della sua opera artistica; il « neorealismo » per le conseguenze di una denominazione frettolosa, e quindi anche di una definizione mancata; entrambi, poi per la luce di continua e reciproca connessione sotto cui vengono riguardati e commentati.

C'è congestione e dibattito intorno al binomio Zavattini — « neorealismo », e al punto che ormai si avverte una diffusa necessità di allentare, di distinguere, o pure di riesaminare e rivalutare i due termini in modo che quella tanto insistita e indagata connessione risulti meno incerta, e, se possibile, più fondata.

Questa necessità è oggi abbastanza sentita, anche perché nell'ultimo anno sono venuti alcuni fatti notevoli e segni indicativi di uno stato pletorico che non può essere ulteriormente trascurato. Per dire dei più importanti: la pubblicazione di *Alcune idee sul cinema* di Zavattini sul n. 2, anno I, « Rivista del cinema italiano », e, successivamente, la presentazione di « Amore in città » e il Convegno di Parma sul « neorealismo ».

Le « idee sul cinema », apparse in una forma e in un momento che, considerati insieme, potevano anche dare l'errata impressione di voler contribuire all'edificazione di pericolose idolatrie, non mancarono di suscitare nell'opinione degli interessati di cinema, proprio un senso di fastidio, come di fronte a qualcosa che si cominciava a gonfiare, di fronte ad un passo avanti verso l'accumulazione delle bizzarrie e delle pretese senza misura. Ma nessuno, o quasi, osò allora scrivere chiaramente le sue impressioni e le sue riserve, e lo stato di tensione rimase latente, fatto di mormorazioni e non di rado anche di inutili cattiverie. Era, è vero, un malumore « culturale », dovuto alla pressione di materie proposte, riproposte, e non chiarite, ma

restava sempre un malumore, uno stato d'animo sterile, e anche pericoloso, perché si poneva, in alcuni casi, soltanto come reazione agli altari faciloni che da altre parti si costruivano per « Za ».

Poi è venuto « Amore in città » a riproporre con energia le « teorie » per un cinema nuovo e — a parte il valore del film — a riacutizzare lo stato d'animo, diciamo così, di « resistenza » a Zavattini. Ma, in quell'occasione stessa, e tra la sorpresa di non pochi, per merito di alcuni scrittori, si son cominciate a scoprire ed aprire le questioni che stavano sotto. (1)

Infine, una prima manifestazione vera e propria, anche se sotto la forma di un rapido rendiconto: il Congresso di Parma, dove da più parti si sono avute indicazioni critiche sullo stato di disagio venutosi a creare intorno allo argomento del « neorealismo » e sul groppo, sul complesso dei rapporti, tra questo ancora indefinito fenomeno e il carattere troppo individuale e definibile (o presunto tale) dell'opera di Zavattini.

Ora sembra che la materia si stia in qualche modo per schiarire, che una nuova fase di discussioni stia per cominciare, e che si possano intraprendere nuove vie di interpretazione e di valutazione. Cercare di fare rientrare il « neorealismo » nei suoi limiti sitilistici? nei termini di una individuata poetica? o pure in una definizione politica? e separarlo quindi così individuato, dall'opera di Zavattini? o soltanto dalle « idee » di Zavattini? o cercare di interpretare l'uno e l'altro in maniera da fissare un punto nuovo di efficace fusione?

Comunque un fatto sembra certo: la nuova fase di ricerca non dovrà chiudersi di fronte a nessun tentativo e criterio di interpretazione, e dovrà rifiutare decisamente i panni dell'ovvietà e della comodità fin qui spesso indossati. Del resto quel tanto di utile che il Convegno di Parma ha portato, è proprio dovuto alla varietà degli interventi e alla loro direzione verso una sostanziale, anche se ancora disordinata, libertà dalle formule.

E poiché l'argomento, per via dell'esasperata accumulazione, è di quelli che meno si prestano ad un esame premeditato, si potrebbe provare ad affrontarlo partendo da un punto qualsiasi, anche da una impressione assunta per

(1) Con una certa sorpresa, prima durante un dibattito svoltosi a Roma su un tema di estetica, e, subito dopo, con vari scritti e con l'intervento al Convegno di Parma sul neorealismo, si è visto L. Chiarini intervenire nella questione per cominciare a dividere, in quello che già pericolosamente si chiamava « Zavattinismo », il buono dal cattivo, e porre l'accento sulla indipendenza della sua posizione rispetto a quel fenomeno. La sorpresa era, però, di poco momento, perché, passata la superficie delle prime impressioni, si è potuto facilmente constatare come Chiarini non facesse che confermare le sue vecchie posizioni di fedeltà idealistica e ribadire, con una forza maggiore, senza dubbio, le sue riserve sulle « tesi » zavattiniane, prima espresse in varie occasioni e anche in sede diretta (si rilegga l'introduzione al n. 2, anno I, marzo 1953, della *Rivista del Cinema Italiano*, contenente le già citate *Alcune idee sul cinema* di Zavattini.

Comunque l'operazione di Chiarini è stata tempestiva ed è valsa a scuotere l'ambiente e a contribuire a « liberare » osservazioni e appunti che altri tenevano sotto cenere.

caso, una tra tante, operando, si potrebbe quasi dire, alla Zavattini, per intuizione — induzione. Del resto, ogni qual volta ci troviamo di fronte al prepotente problema neorealismo-Zavattini, ciò che proviamo dapprima è un cumulo di impressioni, come di fronte a concetti mille volte pensati e pure mai organizzati; poi si avverte la possibilità che, partendo da una sola di esse, si giunga a veder chiaro in tutto il resto.

Fermiamoci, allora, alle « idee » di Zavattini sul cinema, ed eccoci senz'altro alla frase d'apertura: « non c'è dubbio » — così esordisce — « che la prima e più superficiale reazione alla realtà di tutti i giorni è la noia ». (2) Qui un qualsiasi osservatore avveduto e informato di quel che si pensa oggi su Zavattini potrebbe dire: « Ecco che ci risiamo; ci risiamo con la « letteratura », con le acutezze psicologistiche, con le simpatiche stramberie che non hanno nulla da spartire nè con il cinema nè con il « neorealismo ». E costui, in superficie, non sbaglierebbe, perché Zavattini, per sviluppare le sue concezioni sul cinema del « pedinamento » e della captazione integrale della realtà, per sviluppare, cioè, una posizione « teorica », sembra non trovare mezzo migliore che partire dalla « noia », vale a dire da un elemento abbastanza impertinente, e anche piuttosto sospettabile perché troppo « zavattiano ». Attraverso passaggi assai più nobili che abili e certo non molto ricchi di necessità, egli vuole arrivare, dalla « noia », a considerazioni più positive, e socialmente impegnate, in sé giuste, forse, ma completamente slegate da ciò che le precede, nonché cariche di forzature e di direzioni sbagliate. Zavattini va a partire dalla « noia » per poter concludere che « finché non si riesce a superare a vincere la nostra pigrizia intellettuale e morale, la realtà ci sembra priva di qualsiasi interesse » e per completare dicendo che il « neorealismo » ha la sua importante novità proprio nell'essersi accorti, viceversa, che nel cinema « la necessità della storia » non era altro che un modo incoscio di mascherare una nostra sconfitta umana »; che « l'immaginazione, così come era esercitata, non faceva altro che sovrapporre degli schemi morti e dei fatti sociali vivi »; e infine che « la realtà era enormemente viva » e « bastava saperla guardare ». Ben strana passeggiata: dalla « noia » al « neorealismo »; e si può essere certi che al « neorealismo » Zavattini sarebbe arrivato da qualsiasi altro punto, attraverso qualsiasi altra strada, tanto è forte, prestabilita, e non dedotta, l'intenzione di arrivarvi anche sacrificando gli scrupoli e il rigore. Proprio questa mancanza di rigore, e la singolarità personalissima dei procedimenti — diffusissime nell'opera e nelle maniere di Zavattini — sono all'origine della continua incresciosa altalena che c'è in lui e intorno a lui, e che suscita il gran mare di riserve e di equivoci nel quale ogni giorno navighiamo.

Senonché, considerata la quantità e l'importanza del materiale, non si può pensare che qualcosa debba pur esserci al di là di tutte le negative e

(2) Questo e altri brani sono tratti dalle citate *Alcune idee sul cinema* di Zavattini.

contraddittorie apparenze. E' giusto ed è possibile concludere con il sommario giudizio di svalutazione e di separazione che sembra profilarsi dallo stato d'animo critico creatosi intorno a Zavattini e ai suoi rapporti col « neorealismo? O piuttosto non è consigliabile tentare una via diversa, per rivedere il carattere di quei rapporti e anche per contribuire, di conseguenza, a una diversa cognizione dei due elementi?

C'è un fatto, per esempio, che a volte non viene inteso o viene trascurato dai critici e dai commentatori, ed è che Zavattini, pur tra le incertezze e i complessi di permanenza su alcuni punti fissi, è impegnato in un continuo movimento di sortita da se stesso verso gli altri, in un allargamento dei suoi interessi verso realtà sempre più piene, verso rapporti socialmente più completi. Egli cerca, ha sempre cercato fin dai suoi esperimenti letterari, una continua accentuazione dell'apertura verso gli altri considerati come « prossimo », verso la « realtà » degli altri, di tutti gli altri.

Quelli che son detti i funambolismi, gli spiritismi, gli angelismi e i giochetti di Zavattini, sono anche qualcosa di più, sono più sostanza di quel che generalmente non si pensi. La giusta considerazione di questa sostanza può essere utile proprio per giungere alla comprensione dei legami di Zavattini col « neorealismo », e a un diverso apprezzamento persino della via della « noia » e di altre vaghezze e trovate.

Pure dalla « noia » possiamo partire per pervenire a certi risultati. Non ci vuol molto, infatti, per accorgersi, anche solo leggendo i primi due righi di quelle « idee sul cinema », che la « noia », per Zavattini (a parte l'impiego irregolare ch'egli stesso fa della sua scoperta e i risultati negativi che provoca), è una componente decisiva dell'ipersensibilità moderna, della infelicità di coloro che sentono e soffrono i limiti della vita nella foresta di cose che è la civiltà contemporanea. La noia dei poeti, essenziale e senza scampo: la noia come persecuzione, e in Zavattini — poeta minore, ma umorista e insieme realista — l'interessamento alla noia come mania di persecuzione. L'opera letteraria, e poi cinematografica, di Zavattini, ha nella noia degli uomini un suo motivo ritornante. In tutti i suoi scritti, e specie ne *I poveri sono matti*, e anche nei suoi piccoli quadri — si pensi a *Colazione*, a *Viaggio di nozze*, *La scatola magica*, *Lo specchio* — uomini e cose sono penetrati dalla noia. La noia dell'essere « oggetti », con dentro anime vive, sofferenti e dimenticate. E dalla noia sono penetrati e bacati molti personaggi dei film derivati da Zavattini; l'Arturo di *Miracolo a Milano* si annoia e perciò si vuol togliere la vita, e tante altre figure di quello stesso film passano i giorni vagando tra le baracche, a litigare per vecchie statue: litigiosi per la grande noia che li possiede. Anche Umberto D. e la servetta sono malati di noia, drammatico risultato dell'urto tra ciò che si vuole e ciò che non si ha: una specie di sonno fisiologico ottenuto con la ripetizione di fatti negativi, di disillusioni e rinunce. Né si dimentichi che la noia di Zavattini è quasi sempre la noia dei poveri, costretti a rinunciare, ridotti

a nascondersi e a nascondere, a rinunciare sempre, e dormire dormire in una sorta di annullamento orientale.

Ora, da questo elemento « noia », energicamente avvertito (e da altri della medesima natura), Zavattini cerca di passare, nelle sue « teorizzazioni », ad altri interessi, e alla conclusione che il « neorealismo » è reazione alla pigrizia « intellettuale e morale », che « la realtà è enormemente ricca » e che compito dell'artista è quello di portare l'uomo a « riflettere sulle cose che fa e che gli altri fanno, sulle cose reali, insomma, là precise come sono ». Ma il passaggio — come si è osservato prima — è artificiale, palesemente non necessario, ed è sostituito ad altro personaggio, che invece sarebbe naturale e anche meno faticoso. Nell'« essersi accorti » di tante cose, nel risveglio su un mondo ricco del quale non avevamo prima tenuto conto, c'è l'intuizione dell'attuale condizione umana che oggi non consente di conoscere veramente e di amare il mondo. Non c'era bisogno di scomodare la noia e la pigrizia come categorie intimistiche. Per Zavattini bastava riferirsi — se proprio necessario — alle medesime categorie, ma considerate sotto un profilo sociologico per rinvenire e approfondire un coerente sbocco alla vecchia sua esigenza di sortita da se stesso, dai suoi limiti psicologistici. Ed è solo lungo questa via d'interpretazione che certe forzature possono non apparire più tali, e anche la noia — e ogni altro spunto o pretesto di perspicacia — possono riprendere il loro giusto posto.

Il cinema, comunque ha aiutato Zavattini a realizzare questo passo anche se egli non ne ha preso ancora tutta la necessaria coscienza. Non conosco le opinioni politiche di Zavattini. Forse non ne ha di molto inquadrate, forse non professa alcuna ideologia precisa. Ma c'è in lui una chiara direzione di avanzamento. « Per me » — dice riferendosi ai suoi nuovi interessi realistici portatigli dal cinema, dal cinema « neorealistico » — « si tratta di una conquista enorme. Vorrei esserci arrivato molti anni prima. Invece ho fatto questa scoperta solo alla fine della guerra. Si tratta di una scoperta morale, di un richiamo all'ordine. Ho visto finalmente cosa avevo davanti e ho capito che tutto quello che si faceva « evadendo dalla realtà era un tradimento ».

Ora vien fatto di domandarsi: quale « scoperta » e quale « tradimento» ? Bisogna intendersi sul significato di questi termini perché mi sembra che proprio partendo da una inesatta valutazione di essi, Zavattini stesso, e molti dei suoi commentatori, siano arrivati a conclusioni sbagliate o imperfette. Zavattini è arrivato, anche attraverso una autocritica eccessiva e svisata, a conslusioni molto discutibili sul « neorealismo ». Che scoperta e che tradimento? Il fatto è, piuttosto, che in Zavattini si è determinato, ad un ceto punto, un arricchimento della cultura (dopo la guerra, dice). Un arricchimento simile a quello che ha trasformato molti uomini della intellettualità italiana e ha segnato il loro passaggio da posizioni imprecise, poco informate, o addirittura gravitanti attorno alle scioc-

chezze fasciste, ad altre, consapevoli, aperte improvvisamente su ideologie prima sconosciute, o appena sentite dire, o pigramente trascurate. Questo arricchimento è stato decisivo in uomini di pensiero, in filosofi anche, in artisti, e Zavattini, artista, ne ha risento in misura particolare (pur senza orientamento ideologico determinato), perché, bisogna pur dirlo e ricordarlo, particolare era la sua posizione durante il periodo fascista (3). Quella che chiama scoperta e quello che individua — per ciò che riguarda la sua opera — come tradimento, sono qualcosa di diverso da quello che egli ritiene. Egli, forse senza accorgersene, con la sua attività letteraria, aveva già fatto, talvolta, opera antifascista. I personaggi dei suoi racconti erano antifascisti, perché erano di ispirazione realista. In tempi in cui dei poveri non si poteva parlare, o si poteva parlare solo in alcune maniere, Zavattini ci raccontava che *I poveri sono matti*, e ci diceva dei matti, sì, ma dei matti perché poveri. E ce ne diceva con sofferenza, con toni drammatici sul cui significato era difficile equivocare. Certo non poté dire molto, con quei personaggi esangui e nevrastenici, ma disse più di tanti altri. I tempi, del resto non consentivano di più. E Zavattini stesso ancora non aveva fatto alcuna «scoperta», ma sentiva già molto, e avvertiva e nutriva ciò che poi gli avrebbe consentito di «scoprire». Non è una parola grossa dire che i personaggi dei racconti di Zavattini erano personaggi antifascisti: vivevano nell'ombra perché poveri, ma anche perché non fascisti. Resistevano come poteva resistere, allora, una parte della piccola borghesia. Una resistenza fatta di dispetto e di mormorazioni, di non partecipazione. Bastava non partecipare per resistere. Isolarsi significava ignorare il lusso e la retorica ufficiale, e ignorare era resistere (4). Si pensi a qualche suo brano, scelto

(3) Per alcune notizie interessanti sull'opera di Zavattini prima della guerra, vedere *Flusso di sentimenti in Zavattini il buono* e *I soggetti di Zavattini senza cavalli a dondolo*, in *Cinema* n. s. n. 63 e 65, di A. Paladini.

(4) Zavattini si basa, per dare vita alle sue ispirazioni, proprio sull'esperienza della classe da cui proviene, della piccola borghesia dalla «apparente carenza sociale» in cui «possiamo trovare i motivi di una vocazione e cioè la reazione piena e appassionata alla suprema ingiuria che è la guerra» (*Il neorealismo secondo me*, in *Rivista del cinema italiano*, n. 3 anno III, marzo 1954). Il piccolo borghese è, per Zavattini, l'uomo che dalla società attuale subisce una delle più crudeli pressioni, forse la più crudele. E' l'uomo della classe meno difesa, meno organizzata, meno cosciente. Di una classe che è stata espropriata anche della forza di reagire, della intelligenza stessa in alcuni casi.

Ippolito Pizzetti, sul n. 1 di *Società*, febbraio 1954, si domanda «quale significato può avere per un uomo dei nostri giorni il mondo de *I poveri sono matti* o di *Io sono il diavolo*? Li ho voluti rileggere e mi sono parsi l'espressione di una fantasia povera, di una visione piccolo-borghese e meschina del mondo. Il conflitto ricchi-poveri, dove i protagonisti valgono umanamente in quanto possessori o no di una ricchezza, ha ragione di essere soltanto nelle pagine del Vangelo, dove ha ben altro significato, o nei libri di edificazione religiosa. I poveri di Zavattini non esistono in quanto uomini, ma in funzione della loro opposizione ai ricchi, fin della loro invidia (la dignità umana di Bat si esprime tutta nel sogno di dare uno schiaffo al malvagio signor Dod): essi sono recipienti di innocenza e di irresponsabilità, creature stravaganti e favolose, come Totò il buono che dichiara il suo amore facendo evoluzioni su un trapezio; essi vivono

tra tanti: « Se io fossi ricco passerei buona parte della giornata sdraiato in una soffice poltrona a pensare alle morte. Sono pôvero, invece, e posso pensarci solo nei ritagli di tempo, o di nascosto. Alcuni giorni fa il signor Better mi sorprese che guardavo incantato il soffitto e gridò: " Sia l'ultima volta che vi trovo a pensare alla morte in ufficio ". Presto andrò in pensione e sarò libero » ... « Ora invece si diffonde un'altra usanza: è una sottile fettuccia di panno nero sul risvolto del soprabito o della giacca. L'inno-

nel e per il candore dei loro sogni pigri ». Poi Pizzetti contrappone all'opera di Zavattini quella di altri autori, che, come il Verga, o il Pavese, hanno fatto opera di vigoroso e partecipato realismo e di poesia. Ora, collocando ogni artista al suo posto, e Zavattini, come scrittore, molto dopo, evidentemente, del Verga, e anche del Pavese, non mi sembra che lo si debba giudicare così sommariamente e duramente come fa il Pizzetti. Nella valutazione delle condizioni della nostra società si cade sovente in una rigida sistemazione dualistica di classe, che ha la sua origine scientifica, ma che bisogna cercare di non fare divenire schematica. Dalla schematizzazione il passo è breve alla insensibilità verso le condizioni particolari di particolari ceti. Nello stesso tempo è facile cadere in una interpretazione restrittiva della scoperta marxista dell'estraniazione.

Zavattini, scrittore e uomo di cinema, pur nei suoi limiti, ci ha dato un quadro drammatico delle condizioni psicologiche della piccola borghesia cittadina, oppressa e disossata. Bat che sogna di dare uno schiaffo al malvagio signor Dod, è il borghese ridotto a vedere lo schiaffo come suo unico mezzo di liberazione. Ma è chiaro che il lavoro artistico di Zavattini è volto a vedere a far vedere criticamente, drammaticamente, quella limitatissima visione. Tanto è vero, è bene aggiungere subito, che la vede umoristicamente. Zavattini, con la singolarità del suo umorismo e con l'acutezza delle sue intuizioni, con il coraggio della notazione autobiografica, è riuscito a darci un quadro cosciente del grado di riduzione in cui versa la piccola barghesia, e, in genere, gli uomini delle altre classi che con la borghesia vengono in rapporto. I personaggi di *Miracolo a Milano* da molti non furono capiti e apprezzati per queste ragioni. E Totò il Buono, « che dichiara il suo amore facendo evoluzioni su un trapezio », è un rappresentante tipico della condizione di divisione mentale, di incrostata complicazione, di timida evasione, in cui sono ridotti i piccoli borghesi, individuati in uno schieramento che va da Rappi, il cattivo, a Totò il Buono, attraverso una serie di figure intermedie tutte compromesse e tarate. I barboni dell'accampamento non erano certo proletari, e averli voluti vedere in questa luce è significato non poterli capire. Essi, invece, portavano per intero il mondo dei borghesi poveri e matti delle opere letterarie di Zavattini.

Infine, se l'opera letteraria e cinematografica di Zavattini fosse stata priva di significato e di forza, non avrebbe avuto il successo che ha avuto, né si sarebbe operato il legame col neorealismo, e Zavattini non sarebbe, come è (per varie ragioni) l'imputato della situazione.

Vito Pandolfi, nella sua relazione al Congresso di Parma, ha messo viceversa, in rilievo, con chiarezza e con passione, l'opera di Zavattini sceneggiatore, osservando: « Non sono tutte perse le sue parole dell'anteguerra... Le cose reali si fecero luce in lui fino dal triste anteguerra milanese, dal clima soffocato e disperato di vita, di una grande metropoli industriale che ne *I poveri sono matti* è così evidente al punto da prendere alla gola ». E indicando le contraddizioni e i punti deboli dell'opera di Zavattini, avverte: « ma fortunatamente c'è ben più di questo, ed ecco perché egli esercita un influsso tra i maggiori nel film italiano. Al fondo delle ambiguità e dei compiacimenti... resta una sincera ed insopportabile coscienza etica, parla attraverso di lui la voce degli uomini che soffrono e che aspirano con tutto l'animo, ma invano, a liberarsi dello stato di oppressione spirituale in cui vivono ». L'oppressione spirituale di cui parla Pandolfi è proprio quella parte, dell'espressione economica, che è quasi sempre poco appariscente e difficile ad essere compresa, e che ha, invece, un valore filosofico pienissimo. Zavattini, con i suoi racconti, e in misura assai maggiore con il cinema, ha saputo essere poeta di questa oppressione.

vazione mi piace poiché mette il lutto alla portata di tutti, anche dei poveri, dei poveri, tuttavia, che abbiano almeno il soprabito o la giacca... ». « Pensate quante brave persone che stanno bene di salute, che farebbero belle passeggiate al sole, passano, invece, notti insonni, non mangiano. Le poche volte che escono evitano la gente, girano nei vicoli. Li vedete fare improvvisi dietro-front, nascondersi rapidamente in un portone, diventare di bragia. Sentono bussare all'uscio? Impallidiscono e scappano a nascondersi in soffitta. Ad aprire ci mandano i bambini. Non parlano, non leggono i giornali; in un mese, in pochi mesi, sono invecchiati, dimagriti. Qualcuno pensa perfino alla morte. Cosa c'è, cosa c'è, il finimondo? Devono dare i soldi al sarto, soldi al fornaio. Tutto qui, incredibile, tutto qui » ... « Beati i ricchi. Anche al mio paese ci sono i ricchi, tanto ricchi. Hanno begli abiti, sete, scarpe nuove. Io non so come vendicarmi dei ricchi. In parte mi vendico fermando vicino a taluno di loro uno straccione; e dico forte allo straccione mentre mi levo il cappello: "come sta la vostra signora, i vostri figlioli?" Poi ci allontaniamo insieme parlando con un tono importante. Mi diverto molto a tirare contro i ricchi certe pallottoline di carta durissime, che preparo in casa » ... « Bat passò dai bastioni il pomeriggio della Ascenzione. vi erano tutte le serve della città: molte migliaia. Parlavano parlavano in fretta, a caso, rorirora: fra un'ora o due sarebbero dovute rientrare negli appartamenti silenziosi..... ma passò un ricco con un cane al guinzaglio: le serve divennero pallide e subito si misero a lustrare l'asfalto con le loro vesti. I ricchi vogliono per cento lire che esse piangano sommessamente, e le trascinano intorno al tavolo gridando: "Io sono un principe" » ... « Io andrò in guerra e avrò il tuo ritratto sul cuore. Non farei male a una mosca, ma balzerò sulla trincea come se tu mi vedessi. Eccomi appostato dietro una roccia, due nemici cadono. Il più alto era un bracciante, si chiamava Carlo. Che cosa mi fai fare, Bob; la mia baionetta è entrata nel petto del reverendo Ossian..... non farei male a una mosca..... voi vorreste che corressi a destra e a sinistra, a chiedere scusa al biondo, a spiegare tante cose a quello che si lamenta da un'ora per la sua gamba. Qualcuno grida: "mamma, mamma"..... non saprei resistre, correrei vicino a lui a chiedergli perdono » ... « Anche Dod ha due figli, uno ha i capelli biondi e gioca su un monopattino d'argento. Una volta Bat lo incontrò ai giardini, si chinò a raccogliere la palla di gomma e la fece saltare tante volte per farlo ridere; tutti guardavano e invece il fanciullo prese la palla con un gesto brusco e andò via ». (5)

Questi i personaggi e le situazioni preferiti da Zavattini nei suoi racconti. Personaggi e situazioni che è poi facilissimo ritrovare nel tessuto di tutti i film cui egli ha partecipato, nessuno escluso: film « neorealistici »

(5) Queste ed altre citazioni da *Parliamo tanto di me*, *I poveri sono matti* e *Io sono il diavolo*, raccolti in volume unico da Bompiani, 1942.

ritenuti — a ragione — di sicuro valore artistico e anche di significato politico. Se Zavattini si rendesse conto della felice congiunzione che è riuscito ad operare tra il suo mondo letterario e la sua attività cinematografica, non andrebbe in cerca di altre strade per arrivare dal suo vecchio realismo al « neorealismo », nè indugerebbe, come oggi fa, in una visione fanatica e irregolare dello stesso « neorealismo ». Al contrario, si piegherebbe, sulla sua opera artistica, a pensare e a trarre conclusioni diverse da quelle che oggi trae. O, per lo meno, nei tratti « teorici » in cui pure intuisce e acutamente esprime la verità raggiunta, non si abbandonerebbe ai radicalismi entusiastici, quasi preoccupato di rispondere con serietà e impegno sociologico o studioso, alle accuse di vanità che da alcune parti gli vengono mosse. Egli dovrebbe invece seguire quanto mai se stesso, così come ha fatto fin qui nei film, compresa la *Storia di Caterina* che pure è nata sotto la stella delle formule più oltranziste. Così facendo si calmerebbe, si distenderebbe anche, e renderebbe accettabile anche qualcuna di quelle posizioni estreme che, espresse nel modo che sappiamo, oggi non risultano né fondate né originali.

Il « neorealismo » fu, sì, un fenomeno singolare, rivoluzionario per il cinema italiano (passato dal fascismo all'antifascismo attraverso una tristissima guerra), e fu anche, per conseguenza, l'inizio di un modo nuovo di vedere e descrivere le cose, di un modo coraggioso, sincero, vicino alla realtà. Ma fu anche un fatto, almeno in origine, limitato, legato a certi avvenimenti e a certi contenuti, e individuabile in manifestazioni concrete, vale a dire in quei pochi film che ancora vengon raggruppati sotto la sua insegna. Ma oggi cosa resta del « neorealismo » di *Paisà* e di *Ladri di biciclette*? Fino a che punto il « neorealismo » di oggi può essere avvicinato a quello di ieri? E di qual natura dovrebbe essere quello, variamente invocato, di domani? Si è arrivati al punto, sembra, che ognuno ha il suo « neorealismo », e Zavattini, naturalmente, non resta indietro nella pretesa. Però, mentre il « neorealismo » di tanti altri è di difficile riconoscimento, o anche impossibile, per il peso degli equivoci che ormai si sono addensati intorno, per Zavattini si verifica un fatto singolare, apparentemente del tutto negativo: più parla e scrive di un certo « neorealismo », e più si comporta, con i film, che sono la sua opera principale, in modo da far dimenticare completamente le premesse. Nondimeno, nel caso suo, non è possibile concludere con una sbrigativa condanna per contraddizione. — Cosa c'è, in definitiva, nei suoi film? — bisogna domandarsi — e cosa c'è nel suo atteggiamento « teorico? »

Nei film certo non c'è il « suo » neorealismo, ma un altro « neorealismo », e tanto più importante del primo. C'è un « neorealismo » che si profila ormai — ed è altamente significativo che sia così — che si profila ormai come la poetica di una condizione sociale, politica, nei suoi gradi di

sviluppo. C'è un « neorealismo » che è, quanto per cominciare, il contrario di quel criterio di riproduzione assolutamente vera di cui Zavattini parla e in cui sembra credere; e che contiene, viceversa, ciò di cui meno si ricorda; una linea di conformità dalla sua opera letteraria all'opera cinematografica.

Il « neorealismo » — quello che tutti avvertiamo e che cerchiamo di fissare — venne con l'antifascismo, come espressione sommaria di ideologie nuove (per l'Italia) che, messe insieme, si dissero, ed erano, antifasciste. Espressione di ideologie, dunque, e la realtà che il cinema « neorealistico » riprendeva era una realtà « determinata », vista politicamente perché liberata per mezzo della politica.

Poi cominciò lo sviluppo graduale, e il « neorealismo » seguì le sorti di quell'« antifascismo »: sorti di involuzione, in un senso, ma anche di differenziazione, di selezione e di lotta. Da una « obiettività » apparente (realtà dell'immediato dopoguerra, solo che fosse ripresa, assumeva un preciso significato), il cinema italiano è via via passato a manifestazioni di sempre più elaborato e sempre più vasto orientamento. Qui — per inciso — pensiamo alle differenze tra il realismo « obiettivo » americano e il « neorealismo » italiano della fase pseudo obiettiva del dopoguerra. Il realismo « obiettivo » americano riguarda uomini e cose sotto un vago profilo di scontentezza e di contingente denuncia, senza sdegno e senza condanna, in definitiva senza sofferenza. Tanto è vero che, tolti i pochi esempi sempre citati, il cinema americano non ha seguito, come si sperava, quella strada, e anzi l'ha facilmente tradita proprio ad opera degli autori che avrebbero dovuto seguirla e difenderla. Il « neorealismo » italiano, invece, — quello del dopoguerra, di *Roma città aperta* e di *Ladri di biciclette* — si basava su una realtà che da sola bastava ad agire, a denunciare per trasformare, perché univa contenuto ed energia necessari per l'azione. Era una realtà « scelta » anzitutto, e scelta vuol dire orientamento, presa di posizione. Il « neorealismo » di quel periodo fu reazione al lungo regime di non dire la verità, di disprezzare i particolari, di ingannare nell'indistinto e nel « mistico » gli infiniti urgenti aspetti della necessità; e fu anche conseguenza diretta del ritorno improvviso del popolo alla ribalta della vita nazionale e del determinarsi della realtà misera e sciagurata del dopoguerra. Né si dimentichi che quel « neorealismo » si formò contemporaneamente all'ingresso degli studi e della propaganda marxisti in Italia e all'organizzazione dei partiti operai. Il che rappresenta un fatto importante, pur se la la maggior parte dei film « neorealistici » di quel periodo fu concepita e diretta da non marxisti (Zavattini compreso). Però il valore di quel contatto fu decisivo, e contribuì a determinare la nuova qualità dei film. Per esempio, Rossellini, a contatto con le nuove condizioni ideologiche, intuì acutamente lo stato dell'uomo snaturato e non libero, ed è importante che, pur tra i noti errori, insista ancora oggi su quella intuizione, con *Stromboli*,

con *Europa* 51, e perfino con l'infelice *Dov'è la libertà?*, attraverso l'intelligente e incompreso *Francesco Giullare di Dio.* A quella giusta intuizione, anzi egli paga, volta per volta, l'alto prezzo della contradizione e forse della presunzione. Non ci concilla con l'arte l'eccletismo umanitaristico, quando si è riusciti a capire molto di più, ma si è ritenuto di rimettere tutto in discussione per vezzo d'inquietitudine, o, peggio ancora, per calcolato compromesso.

Così, attraverso esempi positivi o negativi, ma tutti ricchi di significato, il « neorealismo » del cinema italiano non è finito. Questa è la sua specialità, la sua fortuna. Il « neorealismo » di oggi è certo già diverso da quello di ieri, ma sempre su una linea di continuità, e le diversità sono aspetti dello sviluppo qualitativo. Oggi siamo ad un grado di questo sviluppo, ed è per ciò che ci si riunisce, si discute, ci si preoccupa. Ma in che consistono questi cambiamenti di grado? Consistono anzitutto nel fatto che la realtà di oggi non è più quella di ieri, pur mantenendo ancora i caratteri della svolta politica, del passaggio decisivo dal fascismo all'antifascismo importantissimo per la storia d'Italia. Nella realtà dell'immediato dopoguerra un po' tutti gli italiano potevano riconoscersi, senza pudore e senza segreti, nel quadro di una generale evidente angustia. Oggi invece gli sciuscià non vanno più a frotte, i mercati sono pieni di roba, non ci sono più tanti americani e tanti negri per le strade della penisola. I lembi del disastro son o stati ricuciti col lavoro di tutti. Però la ricchezza che ne è venuta non è per tutti. Anzi è per pochi, perché l'Italia è diventato un paese « libero », , come gli altri che gli stanno accanto, libero per i liberi, cioè per i ricchi. Le forze popolari, i loro interessi, sono stati ricacciati indietro, esclusi dai governi, dalle organizzazioni pubbliche, dalla cultura ufficiale, dal cinema. Esclusi come soggetto e come oggetto. Il cinema, poi, da così semplice e coraggiosamente aggiustato ch'era nel dopoguerra si è fatto grosso e dissipato, falso e immorale, al servizio di una sola condizione, quella dei ricchi. Infine non c'è più la diffusa aspettazione di rinnovamento ch'era propria di quegli anni. Allora si aspettavano grandi cose, e c'era molto entusiasmo nei democratici e molta paura nei fascisti. Si lavorava e si sperava. L'arte diventava politica spontaneamente, sotto la spinta grave e diretta dei fatti.

La realtà è dunque cambiata, e cambiate sono, necessariamente, le espressioni e i mezzi che essa stessa appronta per comprendere e completare le modificazioni. E in questo quadro di modificazioni il cinema « neorealistico », il « neorealismo », non potevano non modificarsi a loro volta. Il « neorealismo » di *Paisà* e di *Ladri di biciclette* fu aspetto d'una fase acuta del travaglio nazionale, mentre oggi già ci troviamo nella fase cronica. Le miserie ci sono ancora, e in alcuni casi più tragiche di prima, ma non ci vedono più come prima. Ora si devono scoprire perché stanno nascoste. Dopo lo scoperchiamento brutale del dopoguerra la realtà dell'Ita-

lia « atlantica » e ricostruita si è introflessa. Al passo con le nazioni che la tengono a balia, l'Italia ha indossato i panni della classica convenzione capitalistica, ha occultato le sue disgrazie, ha coperto le tristezze mai finite del suo popolo con la cortina dei sofismi « liberali ». Insomma — come qualcuno ha detto — al tempo di guerra è subentrato il tempo di pace. Il che è vero, ma in generale, e non per tutti allo stesso modo. La genericità, la schematicità, i vuoti nomi, sono gli alimenti principali di quesi sofismi. Di fronte ad una realtà « di pace » come questa che viviamo — che è pace fittizia e per il popolo è guerra — gli uomini si dividono in tre categorie. Quelli che non capiscono, quelli che non vogliono capire, e quelli che cercano di capire e capiscono. Nel campo del cinema, è lo stesso. Le « crisi », i « superamenti », le esagerazioni, perfino i « tradimenti » sono conseguenze, positive o negative, del nuovo atteggiamento degli autori di fronte alla nuova realtà; che è una realtà non più scoperta, denudata, evidente, ma ormai ricomposta nella formula ipocrita della convivenza « democratica », in una formula, cioè, che deve essere anzitutto interpretata. Questa realtà « di pace » è bella, distesa, tranquilla, secondo alcuni, perché le case sono state riparate e non ci sono più le tessere del pane. Costoro reclamano, in buona fede, i film ottimisti, pregano presso il Signore e finiscono altrettanto spesso (fenomeno, questo, da studiarsi a parte) col dirsi lieti dei tanti film in cui non c'è niente o c'è tanta cretineria. Quelli che fingono di non vedere vogliono anch'essi, anzi impongono (perché hanno in mano la forza) i film ottimisti, pieni di raggi di sole, e in nome dell'entusiasmo e dell'otimismo finiscono con l'accettare, e con l'incoraggiare, tanti film pieni di messaggi sporchi e di donne poco vestite. Gli altri, quelli che capiscono o cercano di capire — pur tra i fastidi che le prime due categorie preparano e alimentano — fanno, e chiedono che si facciano, film coraggiosi, sinceri, realistici, « neorealistici », capaci di mettere in luce le verità della condizione sociale, ma, sentendo che la realtà non è più quella di prima, si allineano, in vari modi, con i nuovi compiti e apprestano i nuovi mezzi. *Miracolo a Milano*, *Umberto D*, *Amore in città*, *Due soldi di speranza*, i film di De Santis, belli e brutti, *Bellissima* (e anche, forse, *La terra trema* che molti del resto non considerarono film « neorealistico » in senso stretto), i film di Rossellini dopo *Paisà*, anche se belli e brutti, i film di Lizzani, *Il sole negli occhi*, e tanti altri pur che riconoscibili sotto il segno dell'onestà (6), sono indici del « superamento », della « crisi », e

(6) Anche la nota interpretazione aperta che F. Di Giammatteo ha dato, in varie occasioni, della « involuzione » attuale del cinema italiano, sembra possa essere inquadrata nella nuova dimensione del « neorealismo », rappresentativa della nuova fase economica e politica della vita nazionale. In Italia si verifica ora, in parte, cio che si sarebbe verificato se non ci fossero stati i venti anni di fascismo: l'esplicazione della cultura borghese in tutte le varie manifestazioni, « in tutte le sue sfumature », dice Di Giammatteo. Gli artisti borghesi, pur che onesti, rispecchiano la vera realtà, e fanno,

comunque del cambiamento. Sintomi del necessario spostamento dell'attenzione degli autori dall'uomo povero, che bastava rispecchiare, all'uomo non libero (in una società che povero lo mantiene e libero insiste a ritenerlo) da studiare e da interpretare. All'uomo moderno, in una parola, visto nel pieno dramma della sua condizione non risolta. E sono sintomi che, anche se provenienti, in molti casi, da autori di formazione non propriamente progressiva, stanno vicini — più vicini che al tempo del primo « neorealismo », alla più sconvolgente scoperta della filosofia moderna, alla scoperta marxista della « alienazione ».

Zavattini è un esempio fedele di questo iter del « neorealismo » del cinema italiano, anche se oggi pretende di teorizzare il fenomeno con uno sforzo spropositato e con risultati quanto mai discutibili. E poi, quale atto meno « neorealistico » di questo? Cos'è la « presa di possesso da parte della nostra coscienza della correlatività di tutto ciò che esiste, e perciò di una decisiva e costante presenza degli uomini (di qualunque uomo) in tutto ciò che accade », e « l'omaggio concreto verso gli altri, verso tutto ciò che esiste », e che cosa vuol dire che « la più acuta necessità del nostro tempo è l'attenzione sociale? » Questi sono segni di un graduale assestamento e ridimensionamento del « neorealismo ». Ed è seguendo questo assestamento che si potrebbe uscire dalla fase di incertezza e di ovvietà che ormai caratterizza le ricerche intorno agli argomenti connessi di Zavattini e « neorealismo ». Zavattini oggi scrive: « il " neorealismo " può e deve affrontare la miseria come la ricchezza. Abbiamo cominciato con la miseria per il semplice fatto che è una delle raltà più vive del nostro tempo, e sfido chiunque a dimostrare il contrario. E credere o fingere di credere che con una mezza dozzina di film sulla povertà il tema sia esaurito, e che sia tempo d'andare in più spirabil aere, è un grosso sbaglio. Vuol dire non capire o fingere di non capire cosa è il " neorealismo "; significa volergli attribuire una funzione modestissima, significa volerlo paragonare a chi, dovendo arare una intera regione, dopo il primo ettaro si mette a sedere. Il tema della povertà (ricchi e poveri) è un tema a cui si piò dedicare tutta una vita. Si è appena cominciato. Bisogna avere il coraggio di scandirlo in tutti i suoi dettagli ». Ed ecco che qui c'è tutto. C'è che il « neorealismo » non deve fermarsi alla miseria e deve affrontare la ricchezza; il che non può essere fatto sempre con gli stessi mezzi, perché se la vista di un ambiente povero è di per se stessa efficace perché chiara e commovente, la vista di un ambiente ricco può sollevare altri sentimenti, come l'ammirazione superficiale, il superficiale desiderio di emulazione, e spesso anche l'oblio di tutto il resto. Se la vista

anche se in misura diversa da altri artisti, opera di progresso. Soldati e Antonioni, che sono citati da Di Giammatteo, e diversi altri (Emmer dei primi film, o Lattuada o Zampa) che con le loro opere hanno riflesso la realtà italiana, ciascuno con la ispirazione realistica, intimistica, umoristica) hanno criticato, e anche costruito.

di un ambiente ricco e quella di un ambiente povero avessero la stessa efficacia, oggi saremmo tutti socialisti. Non lo siamo, invece, e i ricchi continuano a dominare troppo, e troppo indisturbati. Indisturbati perché una parte del popolo non capisce ancora, non vede, non può vedere. E Zavattini ci parla proprio di quelli che, non capiscono o fingono di non capire, e c'è anche che « il tema della povertà » è « ricchi e poveri ». Altro significato le parole avrebbero avuto se Zavattini avesse detto « il tema della povertà e della ricchezza è ricchi e poveri ». Una affermazione come questa non sarebbe stata angolata in senso sociale. Per Zavattini il problema intero si chiama « povertà », che è tale in quanto c'è la ricchezza. L'agolazione è senz'altro, grosso modo, classista. « E tra i ricchi mi ci metto anch'io », aggiunge, scoprendo un'altra corda della sua varia sensibilità, la corda del cristianesimo. Cosa c'è nell'avvertire e nel riconoscere che tra i ricchi ci sta anche lui? C'è anzitutto autocritica, coraggio anche, e umiltà, anche se necessariamente zavorrati di pudore e del pericolo della retorica. Zavattini pensa che — se parla di ricchi e poveri — non può non premettere, non anticipare all'ideale obiettore, che anch'egli è ricco. E in ciò si comporta da onesto, e, storicamente parlando, da cristiano. E anzi, il cristanesimo, come guida per l'interpretazione dei fatti, gioca in Zavattini un altro importante ruolo, non « neorealistico » nel senso suo, e molto indicativo nel senso che sto cercando di rilevare. Egli parla spesso di Cristo e di cristianesimo, esplicitamente, con profonda adesione e con convinzione dedicata, e così aggiunge un altro elemento ideologico per la giusta interpretazione della sua opera. Qualcosa del genere è anche nella civiltà di Chaplin: quasi una confusione, diciamo così, pagana, ma acutamente morale, tra religione e superstizione. La religione ripetuta, insistita, può diventare superstizione, scrupolo logico e nevrastenico, proprio dei soggetti sensibilissimi. Il personaggio di Chaplin si nutre di questa un po' diabolica mistura, fa piccoli movimenti coi piedi, gira intorno agli oggeti, e perfino Verdoux — mostro d'intelligenza — ammazza le donne ma nello stesso tempo si preoccupa di prendere da terra il calabrone e di posarlo amorosamente sulla foglia. Il gesto è superstizioso. E questo genere di superstizione è frutto di un grande scrupolo morale e sociale, indistinto ma urgente, anarcoide ma nobilissimo.

Quanti sono i personaggi superstiziosi in Zavattini? Tanti quasi da non potersi contare. E quante le trovate superstiziose, cabalistiche, ossessive? altrettante, per lo meno. Alcuni esempi tratti dai racconti: « A me, da vivo, anche il destino si presentava come una forza più d'ogni altra inesplicabile e meritevole di meditazione. Fu un fatto insignificante a scuotere la tranquillità del mio spirito. Un giorno passeggio per un giardino, vedo una mosca prigioniera in una tela di ragno tesa fra due rami. "Destino", penso. Sto per allontanarmi, mi viene un'idea: tolgo la mosca dalla rete. "Destino", penso. Ma un minuto dopo torno a mettere la mosca in prigio-

nia. Quale sarà il destino di questa mosca? Trascorsa un'ora sono ancora lì a togliere e a mettere la mosca nella rete... ». « Pensavo al caso, alla potenza del caso. Mentre ero in letto mi tormentavo: " Se giù nella strada c'è un pacchetto, un pacchettino di banconote? O ci sarà tra cinque minuti, o tra cinque secondi? " Basta un secondo a decidere il bene e il male. Non riuscivo a star fermo, dovevo scendere subito, subito » ... « Non posso fumare in pace la pipa dopo il pranzo perché penso: in questo preciso momento una donna va sotto il treno; o chissà dove accoppano un povero uomo, svaligiano un appartamento. Dovrebbero venire bianchi i capelli. Quando apri le finestre alla mattina la brezza porta l'odore di tutti i morti della notte ». Si potrebbe continuare ancora per un pezzo con esempi del genere, e tutti oltremodo indicativi, presi anche, a piene mani, dai film.

« Il cinema » — afferma ancora Zavattini in una pagina delle sue « idee » — « non dovrebbe mai voltarsi indietro. Dovrebbe accettare, come conditio sine qua non, la contemporaneità, OGGI, OGGI, OGGI, OGGI ». Qui la sensibilità si fa ipersensibilità, la preoccupazione superstizione, e fa capolino un'altra caratteristica di Zavattini: la tirannia della contemporaneità, del nome, del numero, della « realtà » assoluta. Di una realtà, cioè, che non è nemmeno quella del suo celebrato « neorealismo » ma che sta prima e dopo di quella, così com'è, ma tanto amata e tanto « pedinata » da diventare diversa da se stessa, proprio per la vicinanza e la pressione. Chi ama trasforma col suo amore. E la mania superstiziosa non è forse basata sull'amore per le cose piccole, trascurate? « ...Tic si domandava sempre: i sassi hanno un'anima? Amava gli oggetti come le persone. Ebbe per Giovanni, lo spazzolino da denti di sua moglie, un grande effetto... ». I nevrastenici — che son poi i sensibili della città moderna — per la strada prendono un chiodo, un pezzo di legno, una medaglietta arrugginita. Li prendono e li sottraggono ai pericoli, li portano con loro, al riparo, e anche se ne impossessano. E più le cose sono piccole, insignificanti, trascurate dagli altri, e più valgono per i superstiziosi nevrastenici, perché su di esse si concentra, nel momento dell'appropriazione e del furore logico — il peso della attenzione. Allora nasce la superstizione, la possibilità dell'amuleto. La superstizione è anche la rivoluzione delle cose. Ma l'attenzione è la pietà per le cose. Ma « le cose hanno un'anima? » Si crede di no. E allora la pietà per le cose è dei matti, ed è meglio che nessuno la veda. E' per questo che nella solitudine molti uomini commettono ogni giorno una infinità di gesti assurdi di pietà verso le cose. In ognuno di noi c'è un intimo confine mobile tra ciò che si può fare, e Zavattini segue e alimenta questo confine in ogni parte delle sue opere. Infine è preso dall'ultima, dalla più ossessiva delle preoccupazioni: quella di essere il più fedele possibile alla realtà, alle cose, e di amarle quanto più profondamente, fino a confondersi con esse. Così, da un lato si mantiene legato alle sue vecchie maniere (e anche tal-

volta supinamente compiaciuto) (7); dall'altro cerca di aggiornarle; dall'altro ancora cede eccessivamente alla seduzione di essere diverso dalla sua vecchia struttura, di essere « sociale », e arriva al « film luce di noi stessi », alla battaglia per la rivalutazione del FATTO QUALSIASI, alla lotta contro l'ECCEZIONALE (da notare la predicazione quasi mistica che è nelle maiuscole), al personaggio da analizzare per vedere « com'è fatto ». Perfino la sua antica fissazione dei nomi si trasforma in elemento per la costruzione « teorica » del « neorealismo » assoluto. Chi non ricorda la caratteristica semplicità quasi impudica, con cui Zavattini sceglie i nomi: nomi veri, di personaggi che sono presunti veri: Lord Welcome, il banchiere Schappen, i signori Better, Gipper, Milton, Tico, Tab, Cadabra, Swann, Kust, Wassilof, Bat, Sus, Evan, Bob, Sums, Tom, Enrico, Teofilo, Gino, Mobbi, Rappi, Arturo, Totò, Umberto D., e anche Caterina Rigoglioso. E ora dice: « sono importanti solo coloro che sono nominati, nel libri, nei giornali, alla radio... Bisogna far capire finalmente che all'anagrafe siamo tutti nominati, e che quindi siamo tutti ugualmente interessanti. La radio dovrebbe trasmettere l'elenco di tutti gli italiani, indistintamente, per rinfrancarli. Il " neorealismo " ha questa aspirazione: rinfrancare tutti, dare a tutti la coscienza di essere uomini ». Né si può non ricordare i precedenti letterari di queste eunciazioni:... « ... arrivò a casa tardi mentre la radio trasmetteva da Norfolk il discorso del re. Dopo pranzo raccolse la famiglia e obbligò ciascuno a ripetere cento volte il proprio nome al posto della preghiera ».

Queste ed altre sono le vie che Zavattini batte per cercare di stare in pace col suo « neorealismo », e non si può dire che siano strade facili. Anzitutto sono complicate, singolari, e opinabili, perché nascenti da una mentalità letteraria che si appunta su un fenomeno considerato come non letterario, e per giunta visto sotto una luce personalissima. In secondo luogo perché già quella mentalità letteraria è difficile ad essere compresa e tanto meno condivisa dai « letterati », perché viene da motivi intimi, da condizioni di speciale sensibilità. In terzo luogo perché, messo insieme tutto questo materiale (origini letterarie, sensibilità particolare, « neorealismo » secondo lui, tentativi di sistemazione teorica, inquietudine ideologica, opere filmiche) non è facile per Zavattini restare su un piano di coerenza, e per gli altri rinvenire un filo conduttore sicuro per l'interpretazione. Segno che il chiarimento è ancora da operare, al di dentro e al di fuori di Zavattini

(7) Numerose sono sempre le emergenze maniache e cabalistiche, anche in scritti recenti. Nel *Diario* (*Cinema Nuovo*, n. 4, febbraio 1953) arriva a portare in ballo amici suoi persone vere, in nome di una comunanza misteriosa, cifrata: « ...Blasetti guida l'automobile molto bene, ma ogni tanto accelera d'improvviso, perché se riesce a superare quella macchina, pensa, campa un giorno di più... »; o cerca di allargare e umanizzare le sue debolezze, ma ricadendovi più gravemente: « ...quello che sta per prendere l'autobus e l'autobus tarda, tarda, e c'è un freddo cane, e bagnato per terra... l'autobus tarda, dunque, e la voce interna gli dice se l'autobus arriva subito in cambio un morto, magari in India, me lo dai... ».

Se l'interpretazione giusta e il chiarimento si fossero operati, molti malintesi ed equivoci non si sarebbero verificati. A suo tempo, per esempio sarebbe stato capito un film come *Miracolo a Milano* e oggi questo stesso film sarebbe sostenuto da Zavattini più di quanto non lo sia. *Miracolo a Milano* rappresenta, in termini purissimi la continuità dell'opera di Zavattini e i suoi valori autentici, né scoperti, né inventati oggi, e che possono ben essere favolistici, simbolici, e insieme « neorealistici », checchè pensi, ripeto lo stesso Zavattini. Né si sarebbero sprecati fiumi d'inchiostro per cercare di individuare una separazione tra l'opera di Zavattini e quella di De Sica: separazione che c'era, che c'è, ma che non meraviglia perché non disturba. E infine oggi si sarebbe più comprensivi, e nello stesso tempo più acuti, nel cercare di capire le ultime « stranezze » di Zavattini; nel cercare di capire perché, secondo lui, un affamato, un umiliato, bisogna farlo vedere « col suo nome e cognome », e perché la storia di Caterina doveva essere interpretata proprio dalla stessa Rigoglioso, dal suo bambino, e dagli altri protagonisti della vicenda vera. Si sarebbe capito che questa pretesa di Zavattini — da scartarsi, senza dubbio — non è, tuttavia, campata nell'aria, ma, dipendendo direttamente da tutto il resto dell'opera dello autore, sia letteraria che cinematografica, ne rappresenta una delle risultanze smisurate, un'esagerazione, da interpretarsi e da ricondursi nei limiti e non da respingere con sufficienza o con violenza. Certo, di fronte ai risultati decisamente mediocri dell'impiego dei personaggi autentici nell'episodio di Caterina, ci si domanda: perché proprio la stessa Caterina? che vantaggio può trovarsi in questa novità d'impiego? E' proprio necessario giungere a questo punto di sanfedismo « neorealistico »? La domanda si è diffusa — dopo *Amore in città* — e se l'è già posta, in varie occasioni, anche Chiarini, che pure era stato tra i sostenitori del film sull'episodio della domestica, e poi tra gli sceneggiatori. La risposta può essere una sola, che, nello stesso tempo, esaurisce l'argomento e gli toglie l'importanza eccessiva che intorno ad esso si è accumulata, inducendo a considerarlo, insieme, sotto una luce di comprensione.

Si tratta di uno degli eccessi di Zavattini, di un eccesso di originalità e di fervorosità, di portata ancora una volta superstiziosa, ma d'origine realistica e sociale. Preso dall'ansia di verità, di realtà, di integrità umanistica, e dominato dalla contingente intenzione di illustrare il suo « neorealismo », e preoccupato, nel contempo, di cercare uno sbocco aggiornato alle sue fondamentali predilezioni psicologiche, Zavattini sostiene che « un affamato, un umiliato, bisogna farlo vedere con suo nome e cognome, e non bisogna raccontare una favola in cui vi sia un affamato perché è un'altra cosa, non efficace, meno morale » (si noti la svalutazione implicita di *Miracolo a Milano*). E si potrebbe quasi concludere, immaginando un possibile pensiero di Zavattini: « se non metto quell'uomo, quel personaggio vero, col suo nome e cognome, campo un giorno di meno ». Inoltre, indugiando

su esasperazioni ed estremismi del genere, Zavattini mostra di non saper giudicare appieno il valore e i significati della sua opera artistica, e la strada stessa che gli ha consentito di entrare a far parte del « neorealismo » e di starci dentro ora al punto da potersene fabbricare un quadro tutto per sé. Con tale insistenza Zavattini alimenta gli equivoci anche intorno ai suoi film più riusciti, da *Ladri di biciclette* a *Umberto D*, che non sono certo film in linea con le sue recenti pretese, e perfino intorno all'episodio di Caterina che, pur con l'attuazione della tesi degli attori autentici, non è neanch'esso in linea, perché è un episodio ricostruito, elaborato, e non privo di valore artistico, proprio in virtù dell'elaborazione. Inoltre il criterio dell'impiego dell'attore autentico è pieno di possibilità di immoralità, come tutte le « trovate ». Con un procedimento come quello sostenuto da Zavattini, non solo la nuova misura di moralità non viene raggiunta, ma anche la vecchia, la consueta, viene travolta. « Cristo con una macchina da presa in mano » — scrive — non fabbricherebbe apologhi, per quanto meravigliosi, ma ci farebbe vedere che sono i cattivi e i buoni... e ci metterebbe davanti ai primi piani di quelli che rendono troppo amaro il pane al prossimo e le vittime di costoro... ». Il che può essere giusto. Cristo avrebbe preferito la ripresa più efficace, più diretta e sincera. Ma l'avrebbe usata servendosi anche di mezzi soprannaturali, vale a dire di un modo che agli uomini non è consentito ed è appena appena immaginabile. Siamo ancora chissà quanto lontani dall'impiego diretto e assoluto del cinema, sognato dai profeti e illustrato con fantasia dagli apologeti. E d'altronde, di fronte alla necessità di « fabbricare » apologhi e altri fatti, o di ricostruirli, Cristo si sarebbe certamente rifiutato di adottare una via di mezzo come quella dell'impiego, nella ricostruzione, del materiale origniario. Si sarebbe rifiutato, cioè, di servirsi, per ricostruire i fatti disgraziati, dei disgraziati protagonisti di essi. Non avrebbe certo chiamato i poveri a ricostruire, con artificio e per artificio, le loro povere storie. E poi si pensi che l'età di Cristo non sarebbe da accostare, assolutamente, a questa nostra età del cinematografo scatenato, in cui le conseguenze morali e sociali del reimpiego dei protagonisti per ricostruire le storie dei poveri con il cinema, sono infinitamente gravi, perché il cinema è, al contrario, ricchissimo, e troppo facilmente e ingiustamente fa arricchire. Zavattini, invece, sembra che non se lo ponga questo problema, oppure che, ponendoselo (perché la cospicua misura della sua bontà può includerlo), lo risolva in termini approssimativi. Il suo entusiasmo miracolistico lo porta a non curare certi aspetti parziali e pure importantissimi della questione. Nel *Diario* (*Cinema nuovo*, n. 14 del 1. luglio 1953) annota: « Discorriamo di politica, e a poco a poco prende forma dentro di me una vecchia informe idea: Cristo è vivo o morto? Dico: in questo momento vorrei abbandonare tutte le altre cose e fare un film intitolato *Cristo è vivo o morto?*, cioè una inchiesta vera e propria sulla reale adesione della società odierna al principio

evangelico *ama il prossimo tuo come te stesso*: sarei molto contento di lavorare con dei giovani documentaristi, lavorare insime a loro il tempo necessario all'impostazione del tema, poi vederli partire ciascuno con la su macchina da presa per svolgere la sua parte ». Ma queste sono parole, che danno, anche, la misura del pericolo dell'astrattezza, e perfino dell'estremo di inumanità cui può giungere l'umanitarismo non controllato e non verificato. Preso dalle pure visioni apostoliche, Zavattini non esita a vedersi già come il *Giullare di Dio*, al quadrivio, mandare i suoi frati, ognuno per una strada, alla predica dei grandi principi. La realtà, invece, è tutt'altra. La realtà è che l'impiego di Caterina Rigoglioso, in carne ed ossa, con suo figlio, non solo non sortisce risultati morali, ma, al contrario, produce conseguenze di grave immoralità. Quali possano essere, queste conseguenze, non è qui il caso di indicare. E invano si può ancora cercare di sostenere che, pur attraverso tappe immorali si possano ottenere risultati morali, perché, in tal modo, si viene a ricalcare il sentiero che vuole l'arte automaticamente morale; e sarebbe un ricalcare pericoloso, perché in definitiva, la sistemazione filosofica della scoperta idealistica non soffre smentite, in quanto è basata su materiali provati, ed è una sistemazione successiva alla constatata validità artistica delle opere, mentre con un procedimento del genere di quello auspicato da Zavattini, non si può essere sicuri di niente e, intanto, si viene a rischiare tutto, o quasi.

« E' evidente — scrive Zavattini — che per il neorealismo anche l'attore inteso come colui che presta fittiziamente la propria carne ad altri, non ha più ragione di esistere, allo stesso modo del soggetto immaginato. Il neorealismo — come lo intendo io — richiede che ognuno sia attore di se stesso. Voler far recitare un uomo al posto di un altro implica la storia prepensata... un tentativo del genere ho cercato di fare con Caterina Rigoglioso... ». Si, al posto di Caterina Rigoglioso non recita un'altra donna, ma Caterina recita tuttavia al posto di se stessa. Recita ancora, insomma, e anche maluccio, e con le conseguenze morali e sociali, per essa e per altri, che tutti possono immaginare. Né si vede come, oggi per oggi, si possa andare oltre questo impiego. « Se devo scrivere una scena » — prosegue Zavattini nell'esporre i suoi principi — « di due uomini che litigano, non voglio pensarla a tavolino. Prendo questi due uomini e li faccio parlare davanti a me per un'ora o per venti, a seconda della necessità ». Prende, dunque, i due uomini, e in questo atto di prenderli e di farli parlare c'è tutta la portata negativa dell'esperimento. Il fatto nuovo e positivo potrebbe essere quello di uscire dalla tana, e saremmo così, né più né meno che sul piano del documentario con tutti i suoi sviluppi possibili. Ma il prendere e il far fare — e da questi limiti per ora non si esce col cinema — sono elementi estranei e contrari al documentario, allo « spirito documentarista ». E sono anche estranei al « neorealismo » così come viene inteso dai più, al « neorealismo » come poetica. L'impiego di attori non professionisti in alcuni

film « neorealistici », riuscito o no, non vale ad autorizzare estensioni in sede teorica ed estetica. Sono estranei, infine, anche allo stesso « neorealismo », o meglio, ai film « neorealistici » di Zavattini. « L'intimo dramma » di Zavattini — ha rilevato Chiarini — è nella « volontà di cogliere senza mediazioni la realtà palpitante, al di fuori di ogni artificio spettacolare, che lo porta a ricorrere a un artificio sempre più scaltrito, sempre più sottile, ma purtuttavia artificio e lo chiude, senza scampo, in un cerchio, che potrà solo spezzarsi quando tra lui e la realtà non ci sarà che la macchina da presa ». Senza scampo, anche perché quel momento non può essere vicino (8). Quel momento, con i risultati che Zavattini sogna, altro non potrebbe essere che il momento ideale e finale del cinema, della cinecamera, come si suol dire, « all'occhiello ». Prima di quel momento non possono che esserci graduali conquiste, tentativi, azzardi. Lo sviluppo del documentario (specie ad opera delle scuole inglesi, di Jvens, dei russi) e la lezione del « neorealismo »sono appunto dei passi, ma nientaltro, e non debbono essere gonfiati oltre i loro limiti, i loro significati e le loro possibilità. Il cinema avrà un giorno il suo momento della verità e potremo allora domandargli « quello che si domanda al libro », e ci darà personaggi e fatti completamente liberi, senza zone schematiche e cose non dette. Ci darà anche, forse parecchio di ciò che oggi chiede Zavattini, dei rapporti nuovissimi una maggiore libertà di ripresa e quindi un maggiore carico di verità. Ma oggi non può darci niente di tutto ciò, per una serie di ragioni tecniche, economiche e di sviluppo. E tanto meno la verità d'un giorno intero, come vorrebbe Zavattini, che sarebbe la verità più coraggiosa e più edificante che si possa immaginare (9).

(8) « L'occhio e l'orecchio del « neorealismo » — ha detto Zavattini a Parma (ved. cit. *Il neorealismo secondo me*) — « sono fatti per accogliere l'istanza di tutti gli uomini che vogliono essere presenti, e non solo nel cinema, col loro nome e cognome, che vogliono essere conosciuti... ». Evidentemente Zavattini perde d'occhio la realtà e pensa ad un futuro più che mai lontano, per lo meno. Ad un futuro in cui non solo il cinema sarà tecnicamente ed economicamente alla portata di tutti, ma la sua produzione sarà in mano al popolo, a tutti, come fatto di tutti; condizione, come si vede, che pur nelle presenti società progressive è ben lungi dall'essere attuata.

(9) L'ecumenismo in fatto di avvenire del cinema non costituisce, per Zavattini, un momento di originalità. In ben altro e più naturale modo Zavattini sa e può essere originale, e certe strade non gli si confanno troppo. Si ponga mente,per semplice ed occasionale riferimento, a queste parole entusiastiche di F. Léger (*Plans*, gennaio 1931): « La peur du vrai à la base de l'organisation sociale. La vie décorative l'habille comme un gant, la dissimule, et on aime s'endormir dans cette situation trompeuse. Peu de gens aiment le vrai avec tous les risques qu'il comporte, et pourtant le cinéma est une terrible invention à faire du vrai quand vous voudrez. C'est une invention diabolique qui peut fouiller et éclairer tout ce que l'on cache et projeter le détail grossi cent fois. Saviez-vous ce que c'etait qu'un'pied' avant de l'avoir vu vive dans une chaussure sous une table à l'écran? C'est émouvant comme une figure. Jamais avant cette invention vous n'aviez ombre d'idée de la personnalité des fragments.

« Le cinéma personnalise le 'fragment' il l'encadre et c'est un 'nouveau réalisme', dont les conséquences peuvent être incalculables.

« ... J'ai rêvé au film des '24 heures', d'un couple quelconque, métier qualconque.

Ora questa visione, o speranza in Zavattini la vediamo legata alla sua concezione del « neorealismo » col risultato che veniamo a trovarci di fronte ad uno sforzo inutile. Non solo, così, il « neorealismo » resta ancora una volta non definito, ma, visto sotto il profilo di una delle sue più delicate componenti, quella della verità e della spontaneità, viene legato ad un momento quanto mai futuro del cinema: al momento della grande rivoluzione sognata dagli entusiasti tipo Moussinac. E' vero che c'è una certa connessione tra quel momento ideale del cinema e alcune conquiste, o dati, dei film « neorealistici », e anche col « neorealismo » pensato da Zavattini, fatto di cose quali sono », « quasi raccontate da sole », che « butta via il cronometro » per « andare avanti fino a che sia necessario », basato sul « fatto qualsiasi », del quale ci si possa servire per « analizzare le cose davanti a noi », « come se fosse una lampada », che « coglie la vita nell'atto stesso in cui la viviamo, nella sua maggiore quotidianità », e ciò quando « ci sarà la pellicola a due soldi e tutti potranno avere una macchina da presa ». E' vera, è possibile questa connessione, ma, con l'insistervi troppo come fa Zavattini, si finisce con l'ancorare « senza scampo » la materia più urgente e più presente. Mentre il « neorealismo », quello di tutti, e anche quello speciale di Zavattini, hanno bisogno urgente di semplicità e di contributi decongestionanti, e di utile e immediato impiego nell'opera di sviluppo, o anche solo di salvazione, del cinema nazionale.

Saverio Vollaro

Des appareils mystérieux et nouveax permettent le prendre 'sans qu'ils le sachent' avec une inquisition visuelle aigue pendant ces vingt-quatre heures, sans rien laisser échapper: leur travail, leur silence, leur vie d'intimité et d'amour... ».

NOTE

Dov'è Rossellini?

Capita qualche volta di ritrovare dopo anni un amico al quale si era legati da un'affinità molto stretta di pensieri, opinioni e giudizi (insomma: da uno stesso sentimento di fronte alla vita), e di accorgersi via via, ma con certezza sempre maggiore, che la bella intesa d'un tempo non è più possibile. Naturalmente si esita, prima di ammettere in via definitiva una realtà così spiacevole, e si cerca di dubitarne invocando magari i più futili indizi. La voce e il passo, per esempio, sono sempre i medesimi o hanno subito modifiche di scarso rilievo: possibile che gli umori profondi siano talmente cambiati? Eppure, ad ogni nuovo incontro con l'amico, i suoi discorsi diventano sempre più confusi, contraddittori, incomprensibili: finché viene il momento di decidere ch'egli ha preso veramente per un'altra via, e si sospetta perfino che in lui la chiarezza e l'impegno morale d'un tempo fossero il frutto di circostanze fortuite o di un'esaltazione passeggera ed estranea, in fondo, al suo vero carattere.

Qualcosa di simile può essere capitata, o sta capitando, a chi abbia seguito in questi ultimi anni l'attività di Rossellini regista. Non potremo dimenticare l'ingegnere comunista o l'indomabile popolana di Roma città aperta, *così come i partigiani, i combattenti o gl'insorti di* Paisà; *e non potremo scordarci nemmeno del bimbo travolto dalle macerie del crollo tedesco in* Germania anno zero. *Ma a quei volti segnati dal dolore e dalla speranza di tutti, a quelle voci in cui risonavano profondamente nitidi e veri gli accenti d'una ribellione al sopruso, d'una fiducia virile nel coraggio e nella giustizia (o era magari un lamento infantile nel quale ingigantiva la disperazione d'un popolo tradito dalla criminale follia dei suoi capi), si sono andate sovrapponendo via via le immagini sempre più improbabili e sfocate di povere dementi che sognano di partorire il Redentore o di straniere che risolvono i loro problemi d'acclimatazione assistendo al risveglio d'un vulcano; di fraticelli che ballano il girotondo piuttosto che lottare contro*

Innocenzo III e il cardinale Ugolino per l'approvazione della Regola originaria; di donne che inseguono la santità tra i muri d'una clinica invece che in mezzo ai propri simili o nelle battaglie del lavoro umano.

Tutta questa « tematica », come oggi usa dire, di fatto è servita soltanto a rivelare in Rossellini un distacco sempre più sensibile dalle ragioni del realismo, che è ricerca del vero sorretta da un'acuta coscienza delle componenti valide a determinarlo in un tempo, un luogo, una società; mentre in un temperamento come il suo, rivolto per natura alla rappresentazione concreta del mondo nel quale viviamo, la tendenza più o meno volontaria a trascurare quei dati doveva risolversi in uno slittamento inevitabile sulle false posizioni della commedia, o dar luogo a sviluppi e scioglimenti in pieno contrasto con l'assunto da cui partivano. Perciò l'ambiguo risultato di molte opere di Rossellini, da Germania anno zero *in poi, si deve quasi certamente a una frattura tra capacità di vedere e riluttanza a giudicare; o in altre parole tra l'esigenza documentaria e il conformismo del carattere, che in lui stranamente coesistono e cercano a vicenda di sopraffarsi in una lotta senza vinti né vincitori. Se poi aggiungeremo che un'indole capricciosa o troppo impulsiva lo porta a credere con fanatismo nelle virtù taumaturgiche dell'improvvisazione, secondo il vieto modello dell'artista accreditato dalla retorica del basso romanticismo, non dovremo stupire eccessivamente del disordine e delle straordinarie antilogie che si rilevano nel suo ultimo film* (Dov'e la libertà?), *da poco apparso sugli schermi dei circuiti normali benché girato fin dal* '52.

La storia è quella d'un barbiere condannato a trent'anni di reclusione per aver segato la gola al presunto insidiatore delle virtù di sua moglie (l'attore Totò), e dimesso dal carcere con sette anni d'anticipo per buona condotta.

Tornato alla vita civile dopo un così lungo periodo d'isolamento, con pochi quattrini e solo al mondo (mentre scontava la pena è rimasto vedovo), che farà mai il nostro barbiere a Roma, dove entro pochi giorni deve eleggere il suo domicilio? Si stupirà dei cambiamenti avvenuti in un mondo che aveva conosciuto così diverso? si preoccuperà della sua sorte una società che non sembra troppo tenera coi delinquenti poveri? ovvero si metterà sulle tracce di tutti quei parenti ed amici dei quali poi lo vedremo inopinatamente fornito? Niente affatto: si accompagnerà con una peripatetica incontrata a piazza Colonna. Ora questa dispensatrice abituale dei propri favori, lungi dal condurlo in recessi adatti a dargliene adeguata dimostrazione, lo invita come niente ad assistere a una gara, anzi una maratona di danza che si svolge da qualche settimana in un locale del centro. Di qui lo stordito esce dopo vari giorni e varie notti, non senza aver sovvenzionato i i ballerini che un'impresario di pochi scrupoli aveva indegnamente truffati; e poiché gl'inesausti competitori resistono agli ordini di sgombero dell'autorità, il munifico ma incauto figaro finisce con loro al più vicino posto

di polizia. Così gli viene intimato di trovarsi un domicilio meno bizzarro; e i suoi stessi beneficati, conosciutolo per un ex-galeotto, non esitano a voltargli le spalle. Prima delusione.

Rivediamo quindi il nostro eroe nella casa di una megera che affitta letti a vigilati speciali per un tanto ogni notte. La megera ha una figlia (affittabile, pare, anche lei) che lusinga in un primo tempo l'ospite appassionato per piantarlo duramente in asso non appena gli vengono a mancare i quattrini della pur vilissima prigione; e si noti che le fonti di reddito del barbiere si sono inaridite da quando altri dozzinanti, ai quali prestava l'opera sua, hanno saputo di aver a che fare con un tipo che non ha sempre maneggiato il rasoio per ragioni professionali. Nuove e più cocenti delusioni, dunque.

Ancora una volta in mezzo alla strada, solo e completamente al verde, che cosa potrà capitare al meschino se non di venire inseguito da una mandria di buoi avviati a quel mattatoio dove i fratelli della sua defunta consorte trattavano grossi affari commerciando in bestiame? Agnizione, baci e lagrime. E tutto ormai sarebbe sistemato nel migliore dei modi possibili, per il nostro uomo, se proprio da questo momento la serie delle delusioni non si facesse invece sempre più nutrita e pesante. Egli infatti viene a sapere, con implacabile successione, che la moglie l'aveva veramente tradito con la vittima dell'omicidio da lui commesso; che la stessa moglie, durante il suo triste esilio nelle patrie galere, aveva convissuto more uxorio *con un'altro e non più stimabile amante; che i di lei fratelli hanno fatto fortuna col mercato nero, nonché con la denuncia e spoliazione di ebrei in periodo nazifascista; che la suocera esercita la proficua ma riprovevole attività dell'usura; e che infine la serva di casa, spintagli tra le braccia con sospetta insistenza da tutta la famiglia, reca in grembo il frutto della colpa su di lei consumata dal vecchio suocero.*

Acquisite le suddette certezze, il nostro barbiere decide di rientrare in quel carcere che ormai gli appare come un'oasi di pace e di onestà; e realizza il suo progetto con una « evasione all'inverso » per la quale verrà processato sì, ma condannato a pagare una semplice ammenda. Tuttavia alla fine del processo, spinto dal desiderio di trovare in prigione una stabile ospitalità, aggredisce il suo difensore d'ufficio mettendo fine in tal modo alle sue (e nostre) sofferenze.

Che cosa Rossellini abbia voluto dire con questo film, che rimane costantemente a mezza strada tra il dramma e la farsa senza riuscire ad offrirci i motivi dell'uno o dell'altra, difficile comprendere (e non vogliamo nemmeno accennare alle sue tante incongruenze, sconnessioni o puerilità). Se volessimo proprio trovarci un senso, tutto dovrebbe ridursi al facile moralismo dell'opinione secondo la quale ci sono più galantuomini in galera che fuori: il che può essere anche vero, come c'insegnano le cronache più recenti, ma non si dimostra con avventure incredibili né si risolve col vagheg-

giamento di un'umanità che di fronte al male e al delitto china il capo e corre a rintanarsi lasciando libero il campo.

Deduzioni troppo serie? Può darsi. Ma il film le giustifica con le sue pretese, evidenti fin dal titolo: Dov'è la libertà? *Noi ci chiediamo piuttosto dove sia Rossellini, e dove possa andare domani. Forse la sua vera strada è ormai solo quella della favola milesia, o del romanzo picaresco, senz'altre ambizioni che di raccontare casi insoliti o strani, e privi in ogni modo di qualsiasi « tematica ». Non sarebbe molto, per chi una volta ha saputo farci battere il cuore; ma lo preferiamo sempre ai discorsi troppo confusi, o troppo carichi di falsi problemi.*

Aldo Paladini

LETTERE AL DIRETTORE

La faute c'est à Lumière

Caro direttore,

come già l'intervista concessa dall'on Ermini al Messaggero lasciava prevedere, non è stato possibile emanare la legge sulla cinematografia prima del 30 giugno, e già si parla tranquillamente di « esigenze giuridiche per cui la vecchia legge non può essere prorogata se non dopo la comprovata impossibilità di discutere la nuova, ma in ogni modo l'on. Ermini ha potuto confermare l'assicurazione che *comunque sia* la continuità delle provvidenze sarà assicurata » (L'Araldo, IX, 89). Di chi la colpa? A chi giova?

Ci sono veramente state quelle « difficoltà di carattere parlamentare estranee alla valutazione dell'atto stesso » di cui l'on. Ermini parlava nella sullodata intervista? E, se ci sono state, il progetto di legge era stato presentato in tempo per evitarle? Ma questo progetto governativo esiste poi veramente? Chi l'ha discusso? Ho troppo studiato per la mia tesi di laurea la Rivoluzione Francese per non sapere che, ad ogni modo, « la faute c'est à Voltaire » e, in questo caso, « la faute c'est à Lumière » cioè del particolare complesso di interessi che gravita intorno al cinema. Sembra che la Commissione consultiva con le sue sedute dedicate alla legge abbia servito soltanto ad orientare il governo su quel che potesse fare a proprio vantaggio senza troppo calpestare i detti interessi... Per quanto riguarda la seconda domanda « a chi giova? », si potrebbe pensare che l'incertezza e la proroga giovino sopratutto al governo il quale si viene a trovare in meno uno straordinario mezzo di pressione diretta sui produttori e indiretta sugli artisti e lavoratori: se volete il 18 % degli incassi lordi, fate film che non siano « urtanti », cioè che non affrontino in nessun modo la realtà italiana; o ascoltate i « pareri » della censura preventiva ed i consigli dei burocrati, o rischiate il vostro denaro; l'esercizio della produzione è libero: ognuno è libero di perdere le somme che vuole... Se i « Premi » diventassero automatici come la maggioranza degli industriali vorrebbe, addio commedia della democraticità dei comitati tecnici ed addio possibilità di discriminazioni! Insomma prolungando la situazione della vecchia legge il governo s'apresterebbe a governare con le tre tradizionali « f » borboniche:

festivals Unitalia per il decoro, farina dei premi per gli industriali conformisti, forche delle discriminazioni per gli indesiderabili... Ho detto « si potrebbe pensare », ma io non penso così. E ti dirò le mie ragioni.

Questi benedetti premi sono un male necessario, sono il minore dei mali per far sopravvivere il nostro cinema. Credo che questa Rivista sia stata la prima, nel coro delle generali approvazioni, a mettere in luce i difetti che sono alla base del criterio dei premi ed a criticare l'attuale sistema d'applicazione. Per non ripetere i ragionamenti che il lettore può trovare nella collezione della Rivista, ricorderò soltanto il concetto fondamentale che i premi sono resi necessari dall'insufficiente difesa del prodotto nazionale in un mercato allagato per l'80 % da prodotti stranieri, e ricorderò il concetto che col sistema attuale il governo finisce per premiare i film peggiori, quelli che hanno scelto la strada più facile, quella di stimolare i più deteriori istinti del pubblico.

Che cosa infatti si è ottenuto con il sistema dei premi? Non la qualità, perché essa è andata peggiorando, non la sicurezza nella quantità perché l'ANICA afferma che solo il 20 % dei film è attivo e perché la SIAE scrive che « il mercato italiano per quanto *in continuo aumento* è incapace di reintegrare i costi di moltissimi film ». Tuttavia nell'attuale situazione, finché non verrà attuata un'equa protezione del film italiano davanti agli eccessi dell'invasione straniera, i premi sono indispensabili al film italiano per sopravvivere.

Essi potrebbero essere suddivisi meglio ma sono indispensabili. Per quanto riguarda la suddivisione è singolare infatti che essi giungano soltanto indirettamente, molto indirettamente, alle fabbriche ed ai lavoratori che hanno fatto il film. I premi vanno soltanto all'imprenditore e fabbriche e lavoratori se ne giovano solo in quanto l'imprenditore dia loro nuovo lavoro. Il che non sempre avviene: le stesse ANICA e SIAE lamentano ufficilamente l'eccessivo frazionamento delle ditte produttrici :suddividendo le spese generali ed i rischi su un certo numero di film anziché caricare tutto su un solo film, il margine tra costi e ricavi sarebbe ben differente. Se i premi venissero attribuiti alle fabbriche, cioè agli stabilimenti, in base alla loro produzione annua e poi da queste ridistribuiti parzialmente e percentualmente alle singole imprese produttive, si avrebbe un graduale miglioramento delle attrezzature e delle condizioni dei lavoratori pur lasciando intangibile il mito dell'iniziativa privata, che poi oggi non è così privata come si vorrebbe far credere, e si eviterebbero anche grossi monopoli d'origine puramente finanziaria che la Confindustria caldeggerebbe. Se premi automatici si debbono dare, questo è l'unico criterio industrialmente logico. Se si pensa che alcuni grossi finanzieri hanno percepito per i loro film centinaia di milioni dallo Stato senza aver costruito un solo teatro, senza aver comperato una macchina da presa od un proiettore, e senza

aver un nucleo di tecnici fissi, si comprende come l'attuale sistema dei premi non serva affatto all'incremento industriale...

Ma questo non è il momento di illustrare e caldeggiare nuovi progetti di legge sulla cinematografia. Adesso si tratta di far sopravvivere il film italiano. Perché il problema centrale della nostra cinematografia è rimasto sempre lo stesso: quanta è la valuta che entra e quanta che esce per la cinematografia? L'attuale politica « liberistica » d'insufficiente protezione del film nazionale, è infatti giustificata dai suoi fondatori con lo specioso argomento che essa avrebbe favorito gli scambi e le esportazioni del film italiano. Sarà anche vero, ma nessuno l'ha mai dimostrato e nessuno crederà mai alla sua eterna convenienza finché il Ministero del Commercio Estero non dirà esattamente quanta valuta hanno ufficialmente introdotto in Italia i film italiani e quanta ne è uscita col sistema dei scongelamenti previsti dall'accordo italo-americano per la I.F.E. Ogni tanto la stampa paragovernativa se la cava con un trionfale comunicato sul successo e sugli incassi di qualche film italiano all'estero. Il successo e gli incassi magari saranno veri, ma il denaro ricavato è effettivamente entrato in Italia? E' stata ceduta la regolare parte di valuta all'Ufficio Italiano dei Cambi? Nessuno lo dice. Benedetto Croce ha dimostrato che non sempre il liberismo è liberale. Comunque quel governo che vuol essere liberista ad oltranza, deve dare almeno i premi.

A chi giovi la mancata emanazione della legge risulta chiaro ove si ponga mente che nel periodo estivo-autunnale si concludono i principali contratti per la programmazione della prossima stagione. Nell'attuale situazione d'incertezza in cui si sono venuti a trovare i produttori italiani, gli unici pronti a stipulare contratti di programmazione per la prossima stagione sono i grossi importatori stranieri. E passata la buona stagione le cose non miglioreranno di molto perché durante l'estate, come fa notare l'Araldo (A. IX, n. 88) « non sono pochi i nostri film che attendono invano una data in un qualsiasi cinema di prima visione, mentre susseguono le programmazioni di film esteri che si bruciano in uno o due giorni di tenitura con incassi irrisori ».

Di riflesso, della proroga si avvantaggiano, oltre ai noleggiatori ed esercenti, anche i doppiatori che durante quest'estate avranno un lavoro ingente da smaltire. Non che di questo io sia scontento: molti doppiatori sono amici miei ed alcune doppiatrici sono state addirittura in cima ai miei sogni... Ma anche altri lavoratori del cinematografo hanno diritto di guadagnare bene durante la buona stagione per poter affrontare la cattiva...

Gli alti burocrati della Direzione Generale dello Spettacolo saranno, al solito, poco sensibili a questo genere di considerazioni perché essi sono in una botte di ferro: alle critiche di carattere politico possono obbiettare le ragioni della santa crociata anticomunista (chi non la pensa come loro

e come il governo, è un comunista, un sovversivo, un reprobo); alle critiche di caratere economico possono obbiettare che, in fondo, la cosa riguarda altri Ministeri, quello del Commercio Estero e quello del Tesoro e delle Finanze... Essi possono tranquillamente infischiarsene delle riviste culturali e continuare a dire ai produttori: « noi non Le possiamo impedire di prendere il regista Caio, ma non venga poi a raccomandarsi per ottenere il nostro voto al Comitato Tecnico per l'8 % supplettivo... » Non importa: le riviste culturali debbono continuare nel loro compito malgrado la sordità dei burocrati.

Resterà però sempre misteriosa la politica d'un governo il quale, in un paese ove la percentuale degli analfabeti oscilla intorno al 20 % della popolazione e dove mancano 60 mila aule scolastiche, invece d'incassare preferisce spendere. Lo Stato, attuando una giusta protezione del film nazionale (come una tassa progressiva sul doppiaggio), potrebbe incassare notevoli somme e diminuire le cifre sborsate per le provvidenze .*Ma senza adeguata protezione dall'invasione straniera le provvidenze sono per il film italiano indispensabili.* Ma una proroga non basta: ne occorrono due.

Il 31 dicembre 1954 oltre alla legge n. 958, viene a terminare anche l'efficacia della legge 26 luglio 1949 n. 448, detta del « Fondo speciale per la cinematografia ». Nessuno ne parla; eppure anch'essa fu emanata nell'ambito delle provvidenze per il film nazionale, al fine d'incrementare il credito cinematografico e di abbassare il tasso d'interesse. Le due leggi, quella n. 958 e quella 448, sono nella loro sostanza intimamente collegate fra loro in quanto Governo e Parlamento, nell'emanarle, nel 1949 a pochi mesi di distanza l'una dall'altra, avevano di mira il potenziamento della cinematografiia italiana. Tanto è vero che a pag. 32 del volume della Confindustria-ANICA « L'Industria Cinematografica Italiana 1953 » è detto che « il maggior movimento è stato possibile da una parte dall'aumento delle disponibilità del *fondo speciale*, creato con proventi del deposito obbligatorio per il doppiaggio dei film esteri, salito dal I settembre '52 ad oggi da 2 miliardi e 100 milioni a 2 miliardi ed 800 milioni di lire, dall'altra dalle anticipazioni effettuate dalla Banca Nazionale del Lavoro alla Sezione con una esposizione al 1. dic. 1953 di circa 3 miliardi di lire ». Questa legge poi non fa male a nessuno perché il deposito obbligatorio non è a fondo perduto, essendo rimborsabile dopo 10 anni. Ttuttavia essa costituisce una piccola remora all'invasione dei « fondi di magazzino » che i piccoli speculatori acquistano all'estero. La mancata proroga della legge n. 448 metterebbe automaticamente in liquidazione il « fondo speciale » con sicura contrazione del credito per il film nazionale. E poi le due leggi da prorogare sono leggi dello stesso governo attuale: non dovrebbe quindi essere impossibile farlo!

Speriamo bene e credimi tuo Libero Solaroli

I LIBRI

Il film sull'arte (*)

Queso repertorio generale dei cortometraggi sull'arte, che ha visto la luce, in edizione francese, per le cure direttive di Carlo L. Ragghianti, è di grande importanza per due ragioni, perché costituisce un prezioso strumento di informazione e di consultazione per quanti si interessano vuoi delle arti figurative in senso tradizionale, vuoi, in particolare, di cinema, e perché fornisce un esempio di probante evidenza sull'utilità didattica del cosidetto mezzo audiovisivo e sulla sua possibile validità in sede propriamente critica, ossia come mezzo di comunicazione di esperienze concettuali, come parola-concetto.

Si lamentava, l'altra volta, la scarsezza, nel campo della cultura cinematografica, specialmente italiana, di sussidi librari alla documentazione che, prima di ambire ad altro o anziché ambire ad altro, si pongono per quel che dovrebbe essere e assolvano alla loro specifica funzione strumentale; ci si rammaricava della esitazione di tanti scritti tra l'elenco e il saggio, esitazione spesso risolventesi in sconclusionate paccottiglie giornalistiche, con intenti stilistici estrosi e brillanti atti a sollevare dall'aridità nomenclatoria, ma in realtà malamente esauditi o del tutto fuori posto.

Le film sur l'art è, al contrario, un esempio del metodo con cui deve essere preordinata e organizzata un'opera informativa, di quella informazione quante volte sia possibile ragionata in cui consiste l'aiuto migliore allo studioso, al ricercatore, all'uomo di scuola. E' il primo tentativo messo in atto dal C.I.D.A.L.C., attraverso non lievi difficoltà di attingere le notizie urtando a volte contro l'inesplicabile silenzio — riserbo o noncuranza che fosse — di certi paesi, e la varietà delle risposte ad un questionario pur

(*) *LE FILM SUR L'ART, Répertoire générale international des films sur les arts*, a cura del « Comité international pour le cinéma et les arts figuratifs » (C.I.D.A.L.C.), Firenze, Palazzo Strozzi, in-8° di pp. XII-428, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953.

quanto mai minuzioso e circostanziato. Di questo occorre dare atto nell'avvertire lacune e disuguaglianze distributive, non certo dovute a parzialità degli inquirenti, e dichiarate in sede di prefazione.

Ben di più giova soffermarsi sugli aspetti positivi della laboriosa opera. Anzitutto, per ogni film, un modello di scheda preciso ed esauriente. Vi si comprendono le seguenti indicazioni: titolo, casa produttrice, produttore, distribuzione, edizioni, regista, aiuto-regista, commento, musica, operatore, lunghezza in metri e durata in minuti, fotografia in bianco e nero o a colori, formato in millimetri, se il film sia muto o sonoro, velocità di proiezione (numero di fotogrammi al secondo), inquadrature, osservazioni sulla tecnica e sul montaggio, bibliografia critica, premi conseguiti. Al titolo, dato, in lingua originale e nella traduzione francese, segue quasi sempre un chiarimento del soggetto trattato e, molto spesso, una stringata caratterizzazione che è giudizio critico. Se questo schema assai ricco, non ha potuto essere riempito per ogni titolo, si deve alla negligenza riscontrata negli interrogati, a impossibilità di rinvenimento del film, alla sua distruzione o dispersione, allo scrupolo stesso degli ordinatori. « Faute de cinéthèques bien organisés — scrive il Ragghianti a giustificazione degli ostacoli incontrati —, faute d'archives de films sur les arts, faute de bureaux d'information nationaux et internationaux, faute enfin de précédents en cette matière, la production des films sur les arts s'est rélévée bien souvent dans son caractère, malheureusement éphémère. La Maison de production, les auteurs mêmes n'ont parfois qu'une très faible mémoire des oeuvres qu'ils ont réalisé ou édité, n'en possèdent pas les copies et ne savent comment diriger les recherches des intéressé. En conséquence — prosegue — noun nous sommes bornés à enregistrer dans ce *Répertoire* seulement les films dont l'existence est sûre, *en excluant touts ceux dont on a pu retroveur la trace, mais qui se sont dérobés jusqu'à présent à nos recherches* cependant très diligentes et suivies. Cela vaut sourtout, bien entendu, pour les films antérieurs à 1945 » (pp. VIII - IX). L'arricchimento delle indicazioni fin qui possedute è, ad ogni modo, consegnato dal prefatore, prima di passare all'illustrazione degli scopi culturali del C.I.D.A.L.C., in cifre assai eloquenti: « Nous présentons dans notre *Répertoire* 1109 titres (et renseignements èxacts) de films sur les arts, au lieu des 273 du Catalogue toujours appréciables de Mr. Verdone (...), ou des 464 des Catalogues de l'Unesco » (p. VII).

Un ulteriore miglioramento ed ampliamento si otterrà certamente con le nuove edizioni, promesse dalla prefazione. In esse sarà forse opportuno suddividere il repertorio tenendo fermo il primo volume al 1950 e fornendolo di tutte le informazioni che ancora potranno attingersi sui documentari prodotti sino a quella data, e aggiungendo dei supplementi periodici (biennali o triennali) per gli ultimi anni, per i quali sarà forse dato

avvicinarsi meglio a quel concetto-limite che è distinato a rimanere, in casi come questi, la completezza.

In questa prima edizione i paesi più rappresentati, e ciò non diremmo arrechi sorpresa, sono gli Stati Uniti, l'Italia, la Francia, la Germania, l'Inghilterra. Comparativamente piuttosto scarse e di solito non altrettanto particolareggiate le notizie dalla Cecoslovacchia e dall'U.R.S.S., ossia dalle più sviluppate fra le cinematografie « orientali ».

Se la scelta, intesa nel senso di sottacere quanto è immeritevole di seria attenzione, deve mancare nel reprtorio, tenuto per sua natura a ragguagliarci con la maggiore ampiezza su quanto si sia operato in un determinato settore di attività, la scelta resa manifesta come discriminazione di valori effettuata da una mente ordinatrice non può non apparire proficua anche in un repertorio se esso non voglia isterilirsi nel culto di un'irreale obbiettività e imparzialità. Qui Ragghianti e i suoi collaboratori hanno fatto lavoro critico, non attenendosi a una presentazione amorfa ed egualitaria, ma conferendo nella qualificazione del contenuto e delle peculiarità tecniche e di montaggio dei documentari il risalto necessario alle opere che sono frutto di un vero impegno critico e non soffermandosi invece su quelle che hanno solo finalità turistico-illustrative o tali, comunque, da scoprire procedimenti generici e superficiali non disgiunti dal cattivo gusto derivato dall'adesione ai luoghi comuni di una letteratura tanto reboante quanto approssimativa. Non vi può essere, insomma, e gli ordinatori se ne sono resi conto, considerazione egualitaria, nemmeno nella più fredda presentazione, tra le innumerevoli chiacchierate fotografiche sulla laguna veneta, i più o meno insulsi aneddoti sulla vita di qualche pittore e i veri film sull'arte, autentiche letture storiche di testi figurativi — e dunque discorso critico — che hanno avuto come ideatori e collaboratori studiosi, per restare in Italia, del prestigio e delle attitudini di un Roberto Longhi e del medesimo Ragghianti.

Per altro l'opinione dei critici d'arte sui documentari filmici intorno alle crazioni « figurative » appare ancora oggi assai oscillante e tutt'altro che concorde. Un'inchiesta di *Cinema*, cui risposero non molti studiosi, rivelò in alcuni una ben scarsa disposizione ad esaminare il problema con la dovuta ponderazione, mentre la maggior parte si mostrò orientata nel senso di un riconoscimento della funzione didattica e divulgativa del film e della opportunità di costruire una vasta cineteca microfotografica, anche — sopratutto — come garanzia di conservazione e memoria del patrimonio artistico, da eventuali distruzioni.

La questione di base, a proposito del film sull'arte, resta in ogni modo, quella della sua possibile qualificazione vuoi estetica vuoi concettuale, poiché la funzionalità variamente utilitaria pare non costituisca, in generale, oggetto di contestazione, tanto essa è evidente. Il duplice quesito è stato

risolto positivamente e con rigore di pensiero dal Ragghianti (1), alla cui tesi nella sua delineatura fondamentale aderisco, come anche in altra occasione ho avuto agio di accennare (2).

Niente infatti vieta che l'arte, non beninteso *qua talis*, ma nel suo contenuto emotivo e sentimentale, sia tolta a materia di nuovi risultati poetici. E parimenti niente impedisce che il montaggio dei fotogrammi si faccia strumento di significazione critica, vivendo in attivo ricambio con il cosidetto commento verbale, o anche da solo, nella condizione di film muto. Quel che conta è che il rapporto immagine figurale-parola letteraria non si presenti come un'intrinseca e naturalistica « fusione » di vari mezzi espressivi, ma come interiore e necessario organismo. Commento e modo di proporre l'immagine non si potranno allora più scindere se non per astrazione, in quanto suscitati l'uno e l'altro in ideale continuità sintetica e stretti da quella coerenza logica in cui risiede il carattere unitario — ma complesso — dell'atto giudicante.

Vittorio Stella

(1) Cfr. M. Gandin e M. Mazzocchi, *Che cosa pensare del cinema*, in *Cinema*, IV (1951), n. 77, pp. 356-57, V (1952); n. 80, pp. 62-64; n. 83, pp. 163-65; n. 89, pp. 350-52. Risposte di: R. Bianchi-Bandinelli, G. C. Argan, E. Cecchi, L. Venturi, E. Carli, A. Bertini Calosso, R. Pane, G. Becatti, U. Apollonio, A. Santangelo.

(2) Cfr. C. L. Ragghianti, *Il Critofilm d'arte*, in *Cinema, arte figuarativa*, Torino, Einaudi, 1952, pp. 222-238. Alcune riserve ad esso, in merito alla parola-concetto affidata al mezzo di espressione cinematografico, muove U. Apollonio, *Quesiti su cinema e critica d'arte*, in questa Rivista II, (1953), 8, pp. 49-53.

I FILM

Le luci della città

Il largo successo ottenuto presso il pubblico d'America e d'Europa dalla riedizione di *Luci della città* è un'avvenimento di grande portata per l'arte del film (anche se pochi ne hanno compreso l'insegnamento).

Si pone il film, naturalmente, nell'ambito dello spettacolo. Si attribuisce allo spettacolo una sorta di naturale decadimento nel tempo, appunto perché troppo è legata alle vicende del tempo la commozione che suscita. Si accetta quindi come fatale che si possa assistere al film — questa registrazione di spettacoli passati — soltanto con un interesse storico, « retrospettivo », appunto. Si constata che quei film — un tempo diffusi ed efficaci tra larghe masse — sempre più, cogli anni, vedono restringersi il pubblico che a loro può interessarsi, fino a ridursi ad un'*élite*, paragonabile, per le sue proprorzioni, a quella che può comprendere i sonetti di Mallarmé. E si badi che anche in queste *élite*, il film non suscita più quelle emozioni interiori che sono caratteristiche dello spettacolo, ma solo l'esercizio di una ricerca logica su quelli che in un certo periodo fossero gli elementi storici e sentimentali della situazione.

Luci della città si apre invece la sua strada attraverso gli schermi come se si trattasse di una novità assoluta, attira e commuove il pubblico al pari di *Luci della ribalta*. Il velo posto dagli anni è quasi inavvertibile. E' come leggere un poeta. La circostanza più disarmante nei film del passato è quasi sempre la recitazione degli attori. Quell'atteggiamento che un tempo sembrava commovente, ora appare ridicolo, e si deve pensare fatale che l'arte dell'attore si leghi all'attimo in cui ha vita, e poi inevitabilmente svanisca. L'arte di Chaplin invece, è ferma nella sua perfezione e nella sua freschezza, così come le forme d'una statua greca hanno quella superiore armonia che nemmeno le mutilazioni riescono ad offuscare. Dirò di più: sembra che il suo film viva proprio in quanto vive la sua arte di attore, fissata sulla celluloide come in un marmo.

I film di Chaplin hanno due termini base di riferimento: un copione

« cinematografico », e una recitazione « cinematografica ». Inquadratura e montaggio sono per Chaplin sostanzialmente tramiti espressivi, mezzi simili alla sintassi e alla metrica. Anche se nei suoi film si possono constatare pregevoli risultati di ripresa e di montaggio, ciò non toglie che essi agiscano soprattutto in linea d'acquisizione tecnica. Gli elementi base restano sempre i primi due. Ed è singolare che per questi film di cui, unici, si abbia una riprova continuata della loro artisticità nella loro sopravvivenza contraria ad ogni regola, siano proprio quegli elementi che non vengono dichiarati peculiari dell'arte cinematografica, a valere. Scrittori e attori si giudicano ancora adesso marginali alla creazione cinematografica. Il tempo dimostra invece come siano fondamentali. Si veda, per esempio, come D'Annunzio, con i suoi personaggi e le sue didascalie, riesca a far nuafragare nel ridicolo un'opera pure cinematograficamente importante e interessante quale *Cabiria*. Come invece la presenza di Chaplin salvi automaticamente qualsiasi ripresa cinematografica, fin dalle lontane comiche. O la buona interpretazione di drammi genuini, quali quelli di Roberto Bracco e di Salvatore di Giacomo, assicuri una funzione di evidente espressività al film muto italiano.

Se si scompone *Le luci della città* nei suoi elementi costitutivi, vedremo una corretta ripresa, un racconto per se stesso convenzionale (nella scia di Griffith) un montaggio che ha doni di rapidità e di costruzione strutturale, ma che non può dirsi si differenzii troppo dal consueto montaggio americano dell'epoca. Al di sopra di questo abbiamo: una serie di brillantissime trovate — direi di sceneggiatura (come l'inizio, in braccio al monumento) — un'attenta e abile progressione drammatica, che dopo la risoluzione positiva del conflitto (la cecità della ragazza vinta dalle cure mediche) sbocca in una catarsi che stringe il cuore (la ragazza riconosce in Charlot il suo benefattore), infine un melodramma sempre castigato sapientemente dall'umorismo. A questi elementi — ripeto, già previsti nella sceneggiatura — dà forma l'interpretazione di Chaplin. E diciamo pure, che dove Chaplin è assente, là manca tutto: né la cieca (Virginia Cherrill) né il miliardario a sé stanti hanno fisionomia, riescono a superare la meccanicità del tipo. Essi servono soltanto a riflettere nei loro volti il dramma del piccolo vagabondo.

L'interpretazione di Chaplin — cioè la resa formale del gesto e della espressione mimica (si noti come tutto è risolto in questo film senza che effettivamente si debba pronunciare parola) essa solo può infondere un valore indimenticabile ai momenti della vicenda. Come il verso « sempre quest'ermo colle caro » perderebbe ogni emotività, così *Luci della città,* caro mi fu quest'ermo colle », una semplice posposizione — «s empre mi fu girato allo stesso modo in cui lo è stato, ma con un altro interprete al posto di Chaplin, forse non sarebbe stato nulla (mentre tutti gli altri elementi — dalla regìa alla sceneggiatura, al montaggio — avrebbero potuto essere

diversi, senza per questo ostacolare le probabilità di una riuscita). Naturalmente, quando gli attori non sono attori, è Eisenstein, è De Sica che vediamo recitare. Ma è in verità l'espressione che Chaplin ha trovato direttamente come nessun altro mai, dinanzi alla macchina da presa.

Questo è in relazione diretta anche alla sua sincerità (e in *Luci della città* appare a questo riguardo una situazione libera e quindi di perfetto equilibrio). Ciò che fa invecchiare l'opera degli altri registi, è il suo essere legata a determinate concezioni, ideologiche e formali. Sarà quanto progressivamente verrà a pesare su Chaplin stesso, appunto da *Luci della città* in poi. Non si guarda alla realtà così com'è, ma la si cerca di modellare perché rientri nel giudizio che già ne è stato fatto. Il Chaplin di *Luci della città*, è forse per l'ultima volta, ancora esente da simili pesi. La sua espressione è naturale, nella *serial* di Charlot. Ha seguito quello che da tempo immemorabile è stato il modo con cui un attore ha legato a sé definitivamente un suo pubblico: creare un personaggio tipizzato, e farne seguire le avventure, le scoperte.

I motivi di *Luci della città* sono già presenti fin dalle prime comiche, e sono forniti dal contrasto esistente nella figura di Charlot, e fonte del suo vigore spettacolare. Un'apparenza fisicamente così meschina e ridicola, una condizione sociale così abbietta, nascondono un candore e una serenità d'animo capaci di mettere a soqquadro ogni costituito meccanismo della società. Sovente inoltre, vediamo espandersi quest'animo in azioni nobili e generose, assolutamente in opposizione alla ferocia con cui gli si accanisce contro la vita. E naturalmente lo spettatore capisce da quale parte sta il sorriso del bene. E l'insegnamento evangelico che continua la sua strada; attraverso di esso si annullano le condanne che pesano sull'uomo, confinandolo in una posizione sociale umiliante, costringendolo ad un fisico che rende vana ogni sua aspirazione. I poteri della natura e della società, vengono imbrigliati. Charlot è un uomo spiritualmente libero quanti altri mai ve ne furono.

Questi motivi elaborati e chiariti da un'anno all'altro, da un film all'altro — e non ci accade mai d'essere stanchi, perché essi sono fondamentali alla vita, e non se ne giunge mai al fondo — trovano un coronamento in *Luci della città*, prima che Chaplin intenda giungere ad un contatto diretto con le vicissitudini storiche (e diciamo anche che in seguito alla crisi del '29 nel suo nuovo atteggiamento si farà sentire — sia pure nel modo più indiretto — la ripercussione del pensiero marxista: lasciando notare quanto siano naturali per lui queste connessioni, data la comune origine razziale). Al tempo stesso, sviluppandola pienamente, ed essendo ormai ai margini del sonoro (di cui accetta solo l'accompagnamento musicale e i rumori, oppure taluni suoni spiritosamente espressi, dai discorsi all'inizio in una lingua immaginaria e caricaturale, all'ossessivo fischietto della grande festa) egli sembra portare ormai la forma del film muto, la pantomima, ad

un nitore classico, alla sua perfezione espressiva, ai limiti precisi e brillanti del genere, in un equilibrio per cui non vi sono paragoni, dove struttura e inquadratura vanno una ad incremento dell'altra dove non senti mai la presenza della macchina, né per uno sforzo d'espressività (come spesso negli ultimi grandi esemplari del muto) né per un'inadeguatezza che rasenta il candore alla Rousseau (come negli altri suoi film). Il racconto riesce a svolgersi in modo estremamente naturale, incanalandosi nel tessuto psicologico dello spettatore e al seguito delle sue esperienze umane, allacciandosi direttamente alla sua vita senza quel distacco che tante volte pone a disagio, tra schermo e situazione psicologica interiore. L'esperienza che porge è più che mai presente nell'animo di ognuno e qui si trova il suo logico sviluppo, la sua commozione, attraverso di cui si forma la coscienza, la comunione dello spettacolo.

La lavorazione del film si svolse nel culmine della grande crisi mondiale di allora e ne porta in pieno i riflessi, anche se non vi fa riferimento diretto, come più tardi, in *Tempi moderni*.

Le luci della grande città sono il miraggio, oggi, dell'esistenza umana. La grande città, le grandi ricchezze, l'*high life* a cui tutto è permesso, per cui tutto è possibile. La potenza: che poi è libertà, facoltà di ogni trasformazione. In effetti tutto il mondo vive per questo irraggiungibile miraggio, nel sogno di questo paradiso che i *magazines* si offrono di far intravvendere. Il debutto in società della diciottenne principessa X, o della diciottenne erede del miliardario Y, fa balzare il cuore a milioni e milioni di povera gente. Là è il paradiso, e senza questa splendida e irraggiungibile parvenza, non si potrebbe vivere. Su questo piano si è posta la vita moderna dopo che le mitologie delle passate religioni hanno gradatamente perso la loro facoltà d'evasione e di consolazione. Alla speranza del paradiso si è sostituita la speranza della potenza finanziaria e politica, la possibilità di godere interamente i beni della vita, che troppo sembrano i frutti di Tantalo. O appena la visione di una speranza. Charlot s'incarica di farci constatare quali siano in realtà le luci lontane e a cui ci si protende. Ecco il miliardario, questo Sigfrido dell'epoca. Ubriaco da mattina a sera, duro e gretto nei momenti in cui è libero dall'alcool, dedito alle orge, ma senza trovarvi una particolare soddisfazione, e infine spinto al suicidio per la noia e il disgusto di vivere, mentre attorno a lui milioni e milioni di persone si sentirebbero felici se soltanto potessero raccogliere le sue briciole.

Capita al povero vagabondo di entrare talora nelle sue grazie, e per quanto ciò gli costi caro, lo porti perfino — innocente — in carcere, pure avuta in dono qualche banconota, gli riesce di ridare la gioia di vivere ad una giovane fioraia cieca. La fa operare e le permette di godere i colori e le forme del creato, portandola da un misero angolino sulla strada, dove vendere fiori era quasi accattonaggio, ad un fresco e pulito negozio dove si affacciano i giovani eleganti per cui è legittimo sospirare. Così è vinto,

per l'affetto del diseredato, il primo ostacolo posto dal destino. La generosità del suo cuore, la solidarietà per i deboli, hanno realizzato questo primo miracolo, attraverso il candore di Charlot e la follia del miliardario (che solo ubriacandosi riesce a compiere qualche gesto rispettabile). Ma, non si è ancora salvato Charlot, che intanto viene messo in carcere. Quando uscirà, oltre alla miseria più nera, viene dal caso esposto allo sguardo da lui liberato della giovane fioraia. Il suo amore, che egli pudicamente voleva tener solo per sé è sottoposto ad una dura prova: all'amarezza di una delusione non solo per sé, ma anche per la fioraia, che lo immaginava, quand'era cieca, ben diverso dalla meschina realtà, lo sognava come un principe azzurro (e Chaplin, con grande sapienza drammaturgica, ce ne lascia vedere un'immagine, facendo entrare un giovane elegantissimo e slanciato — un *mannequin* — nel negozio di fiori, e facendo sospirare la giovane fioraia: se fosse lui...; perché ella aspetta ancora di poter finalmente vedere il suo benefattore). La fioraia ride dell'omino che la guarda teneramente. Gli porge un fiore, e un dollaro in elemosina. Ma toccandogli la mano, riconosce, attraverso il tatto, il suo benefattore di un tempo. Lo guarda e comprende tutto in un attimo, dolorosamente. Sul lungo controcampo del volto di Charlot, tenero, sorridente, commosso, umile, si chiude la vicenda. E' uno sguardo solo, anche l'espressione di Charlot: e in esso è racchiuso tutto il senso della vita e dei suoi interrogativi. Potrà amare la giovane fanciulla un essere fisicamente e socialmente così misero, a cui il mondo ha negato tutto, e che pure sa ripagare il mondo di tenerezza e di affetto senza fine? Cosa chiede lo sguardo del vagabondo? L'amore, o forse soltanto un moto di comprensione e di tenerezza? Può offrirgli la fioraia qualcosa di più e di meglio della pietà? (Così viene a svilupparsi l'antica tematica di Griffith).

z

Le ingiustizie, talora tragiche, dell'esistenza, i suoi contrasti, le sue tempeste, le sue possibilità di un sereno sole, sono a questo punto, messe tutte alla prova, con l'antica saggezza popolare. I termini chiari della nostra evoluzione, sono da Chaplin esposti in modo inequivocabile, raccogliendo le esperienze intime del suo mondo — l'infinito mondo dei nulla tenenti — portandole a collegarsi con le altre del mondo interiormente a lui solidale, rendendo presenti e fervide profonde ragioni di vita, di fede e amore nella vita, nonostante le ironiche *luci della città* (e la comicità qui fa da maieutica).

Vito Pandolfi

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

CECOSLOVACCHIA

Le Film Tchécoslovaque, VII, n. 3, Prague, mars 1954. « Qu'y a-t-il de nouveau dans la production des films de long métrage: *Le vent argenté* (di Václav Krska) »; Ing. Jan Novák: « La construction des ateliers et des salles de cinéma en Tchécoslovaquie»; Lydie Tarantová: « Les caméras dans le manège » (*Venez, nous jouons!*, di Oldrich Lipsky); An.: « Meilleurs films pour les enfants » (*Deux gelées*, di Jiri Trnka, *L'excursion dans la prehistoire*, di Karel Zeman, *La fille aux cheveu d'or*, di Hermina Tyrlova, *Misa est à nous*, di Eduard Hofman); Nouvelles diverses: « Printemps du cinéma au village 1954 »; « Jela Tucna »; « La presse belge sur Jiri Trnka »; « Le succès des films tchécoslovaques en Chine »; « Nouveau films pour les écoles »; « La presse tchécoslovaque sur le film *Le secret du sang* »; *Le port du Nord* (di Milos Makovec).

Le Film Tchécoslovaque, VII, n. 4, Prague, avril 1954. VII Festival International du Cinéma, Karlovy Vary 1954; Julius Jasso: « Le cinéma slovaque au cours des cinq dernières années »; Lydie Tarantová: « De l'amour et de la haine » (*Les soeurs*, nouveau film de metteur en scéne Jiri Krejcik); An.: « On tourne *Le brave soldat Chvéik* » (di Jiri Trnka); An.: « Le metteur en scéne Jaroslav Mach »; Nouvelles diverses: « Les films tchécoslovaques à l'étranger »; « Les répresentants de la cinématographie francaise en Tchéslovaquie »; « Les courts métrages slovaques »; « La presse tchécoslovaque parle du film *Le café de l'avenue centrale* » (di Miroslav Hubacek); *Le pays natal* (di Josef Mach).

Sovetsky Film, III, I, Praha, 1954. J. Bolsakov: « K dalsím rozvoji sovetské scénaristiky (*Per un alto livello della soggettistica sovietica*); S. Gerasimov: « Beseda rezisera se scénáristou » (*Il colloquio tra regista e soggettista*); G. Alexandrov: « O veselohrách, jaké jeste nemame » (*A proposito delle commedie che non sono ancora state fatte*); I. Ilinskij: « Jeste jednom o veselohre » (*Ancora sulle commedie*); « Theorie filmového umeni » (*Teoria dell'arte cinematografica*); R. Grigorjev: « Nektere tvurci problemi dokumentarniho filmu » (*Alcuni problemi creativi della realizzazione dei documentari*); I. Bolsakov: « Zabojovou filmovou publicistiku » (*Per una critica cinematografica combattiva*); J. Sequens: « Masa a hrdina v sovetském filmu » (*La massa e il personaggio nel film sovietico*); V. Bor: « Sovetska filmova hudba » (*La musica cinematografica sovietica*); J. Kalis: « Sovestka filmova fotografie » (*La fotografia cinematografica sovietica*); « Tribuna tvurci prace » (*Tribuna del lavoro creativo*): V. Legosin: « Umeni dubbingu » (*Teorica del doppiaggio*); S. Lukjanov: « Zrození postavy » (*Nascita del personaggio*); « Ze zivota sovetskeho filmu » (*Dalla vita del film sovietico*); K. Cakovskij; « O filmu o povdice 'Hvezda' » (*Sul film e sul racconto* « La stella »); « Sovetsky tisk o ceskoslovenskem filmu » (*La stampa sovietica a proposito del film cecoslovacco*); R. Iurenev: « Talentovaná satira » (*Una satira di ta-*

lento); « Poznamky a recense » (*Appunti e recensioni*); I. Ehrenburg: « O italskych filmech » (*Sui film italiani*); T. Lisicjan: « Pod tlakem reakce » (*Nella stretta della reazione*); P. Moskovskij: « Sovetsky film v zahranici » (*I film sovietici all'estero*).

FRANCIA

Cahiers du Cinéma, tome VI, n. 34, Paris, avril 1954. Jacques Rivette et François Truffaut: « Entretien avec Jean Renoir »; André Bazin: « Un festival de la culture cinématographique »; André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze: « Notes sur Cannes »; Palmares du 7.e Festival International du Film; Barthélémy Amengual: « L'étrange comique de Monsieur Tati »; Raymond Jean. « Les coulers de la vie »; « Petit journal intime du cinéma; Les Ciné-Clubs et la vie du cinéma »; P. Billard: « Chronique de la F.F.C.C. »; Pierre Zwiller. « La culture serta-t-elle censurée? ». Les films: François Truffaut: « Les truands sont fatigués » (*Touchez pas au grisbi*, di Jacques Becker); Jean-José Richer: « La petite flute »(*From here to eternity*, di Fred Zinneman); Jacques-Doniol-Valcroze: « Une princesse sacrés » (*Roman Holiday*, di William Wyler); Jacques Doniol-Valcroze: « Hiroshima » (*Les enfants d'Hiroshima* », di Kaneto Shindo); Notes sur d'autres films: F. L.: *L'ennemi public n. I* (di Henri Verneuil); J. D.-V.: *Le defroqué* (di Léo Joannon); R. L.: *Si Versailles m'etait conté* (di Sacha Guitry).

GERMANIA

Der Filmspiegel, n. 8, Berlin, D. D. R., 1954. Manfred Heidel: « Ein Treffen im Berliner Club der Films-schaffenden »; Prof. Dr. Karl Lanx: *Dem Schicksalin den Rachen greifen* (di Max Jaap); Harald Hauser: *Racoczis Leutnant* (di Frigyes Bàn); Günter Kunert: « Charlie Chaplin »; Hubertus Schmidt: *Geschüft mit dem Tode* (di Abraham Room); T. Z.: *Ungebetene Gäste* (di Jürgen Schweinitz); Müller-Glösa: « Schenkt uns den Film des Kraftspendenden Lachens »; Harald Hauser: *Erste Liebe* (di Lionello de Felice); jh: *Liebe, Sohnsucht and Glück...* (di Rudolf Myzet); An.: *Der brave soldat Schwejk* (di Jiri Trnka).

Der Filmspiegel, n. 9, Berlin, D. D. R. 1954. Ilse Galfert: « Erika Dunkelmann »; W. H. Kr.: *Kein Hüsung* (di Arthur Pohl); ön.: *Die Ferien des Monsieur Hulot* (di Jacques Tati); Harald Hauser: « Der Fall Cayatte; »; F. R. S.: « Hallo Freddy »; W. H. Kr.: « Wie ein Film synchronisiert wird » J. d.: *Für zwei Sichser Hoffnung* (di Renato Castellani); Julia Dressler: « Wir begrüssen Harald Mannl »; « Wir offnen briefe »; « Cannes 1954 ».

Der Filmspiegel, n. 10, Berlin, D. D. R., 1954. Jd.: « Wu-Kuo-Yink, eine der jungen Filmschaffenden Wolkschinas »; Manfred Heidel: « Bezirk Neubranderburd Quartalssiger im Wettbewerb der Lichtspielbetriebe 1954 »; Werner H. Krause: *Menschen in Seenot* (di Wolfgang Staudte); H. Schmidt: *Tapfere Herzen;* K. Gropwond: *Das Haus in Montevideo, Hokus Pokus* (di Curt Goetz); Willi Müller: « Mit dem DEFA-Augenzeugen in Agypten »; Gerhard Rostin: *Kein Hüsung* (di Artur Pohl); E. Durand: *Geschüft mit dem Tode* (di Abraham Room); Günter Kunert: « Monsieur Hulot und die Folgen » (*Die Ferien des Monsieur Hulot*, di Jacques Tati); Wir öffnen Briefe; *P. Abend in der Spinnstube* (di Miklos Rabai).

ITALIA

Bianco e Nero, XV, I, Roma, gennaio 1954. Il cinema e la filosofia dell'esistenza. Giuseppe Flores d'Arcais: « Le attuali concezioni estetiche nei loro rapporti col cinema »; Nino Ghelli: « L'atteggiamento autentico del soggetto conoscente »; Sante Elio Uccelli: « Lineamenti per una metodologia critica »; Tito Guerrini: « La filosofia dell'Esistenza nella storia del cinema »; Roberto Paolella: « *Go west young man!* Mito e poesia del 'western' »; Giuseppe Sibilla: « Michelangelo Antonioni »; I libri: Guido Cincotti: « Il cinema italiano », di Carlo Lizzani; Fabio Rinaudo: « Le Cinéma au service de la Foi », di Charles Ford; I film: N. G.: *Julius Caesar* (*Giulio Cesare*), di

Joseph L. Mankievich; *Villa Borghese*, di Gianni Franciolini; *Beat the Devil* (*Il tesoro dell'Africa*), di John Huston; *Un marito per Anna Zaccheo*, di Giuseppe de Santis; Rassegna della stampa.

Cinema, n. s., vol XI, VII, 130, Milano, 31 marzo 1954. Lettere; Circolo Romano del Cinema; Secondo ciclo di proiezioni per gli « Amici della Cineteca »; Cinemagira; g. c. c.: « A letto al buio »; Roberto Paolella: « Vittorio de Sica cerca l'oro di Napoli »; Carl Vincent: « Disciplinare i Festival »; Riccardo Redi: *La strada* (di Federico Fellini); Giulio de Angelis: *Femmine folli* (di Erich von Stroheim); Sergio Tofani: « Lettera da S. Paolo: disorganizzazione delle 'Giornate' italiane »; Ermanno Comuzio: « Edward Arnold, Broderick Crawford »; Biblioteca: Franco Rossetti: « Storia e vita del cinema », di René Claire; Film di questi giorni Giùlio Cesare Castello: *Tempi nostri*, di Alessandro Blasetti; *Maddalena*, di Augusto Genina; *Operazione Apfelkern* (*La bataille du rail*), di René Clement; Miscellanea: *Cento anni d'amore*, di Lionello De Felice; *Dov'è la libertà*, di Roberto Rossellini; *Eroi dell'Artide*, di Luciano Emmer, *I disperati* (*Desperate Moment*) di Compton Bennett; *La mia legge* (*I, the Jury*) di Harry Essex; *La regina vergine* (*Young Bess*) di George Sidney; Il Postiglione: « La Diligenza ».

Cinema, n. s., vol. XI, VII, 131, Milano, 15 aprile 1954. Formato ridotto; Lettere; Attività del Circolo Romano del Cinema; Cinema-gira; C.: « La rivolta contro i Borboni »; Giulio Cesare Castello: « Dodici film (più uno) a Cannes »; Manlio Maradei: « Conversazioni a Cannes fra un film e l'altro »; Jaime Potenze: « Il Festival di Mar de Plata »; Mario Verdone: « Schedine per Sjöström »; Walter Alberti: « In mostra a Milano 50 anni di cinema francese »; Leonardo Autera: « George Stevens »; Vice: « Film di questi giorni »: Miscellanea: *Gran Varietà*, di Domenico Paolella; *In amore si pecca in due*, di Vittorio Cottafavi; *Inganno*, di Guido Brignone; *Allarme a Sud*, di Jean Devaivre; *Precipitevolissimevolmente* (*Trouble in Store*) di John Paddy Carstairs; *Terza liceo*, di Luciano Emmer; Biblioteca: c. b.: « L'annuario del cinema italiano », a cura di Gino Caserta e Alessandro Ferraù; Il Postiglione: « La Diligenza ».

Cinema, n. s., vol. XI, VII, 132, Milano, 30 aprile 1954. Formato ridotto; Lettere; Cinema-gira; Giulio Cesare Castello: « Un Festival senza vinti »; « A Cannes fra una proiezione e l'altra »; Manlio Maradei: « L'hanno detto a Cannes »; F. W. Koval: « Tutti contenti a San Paolo »; Vice: Film di questi giorni: *Vestire gli ignudi*, di Marcello Pagliero; Miscellanea: *La mano dello straniero*, di Mario Soldati; *Pietà per chi cade*, di Mario Costa; *Le notti del Decamerone* (*Nights of Decamerone*) di Hugo Fregonese; *Sterminio indiano* (*Pony Express*) di Jerry Hopper; *La carica dei Kyber* (*King of the Kyber Rifles*) di Henry King; *Tempeste sotto i mari* (*Beneath the 12-Mile Reef*) di Robert D. Webbe; *Le figlie dello scapolo* (*The Bachelor's Daughters*) di Andrew L. Stone.

Cinema, n. s., vol. XI, VII, 133, Milano, 15 maggio 1954. Lettere; Cortometraggi: Mario Verdone: « Tra divise napoleoniche e costumi da bagno » (*I soldati del Monte* documentario in Italia »; Roger Manvel: « Invito a pranzo di celluloide » (*Hobson's Peccato di desiderio*, di Clemente Rispolti); Cinema-gira; C.: « Solidarietà »; Giancarlo Tesi: « Due carriere diverse »; Riccardo Redi e Fabio Rinaudo: « Piacciono in periferia »; Paolo di Valmarana: *Mambo* (di Robert Rossen); Brunello Rondi: « Il documentario in Italia »; Roger Manvell: « Invito a pranzo di celluloide » (*Hobson-s Choice*, di David Lean; *An Inspector Calls*, di Nicholas Phipps; *Doctor in the House*, di Nicholas Phipps; *The Maggie*, di Alexander Mackendrick); Discussioni su una 'crisi'; An.: « Passatempi di Cocteau » (*Closed Vision - Soixante Minutes de la Vie Intérieure d'un Homme*, di Marc. O.); Marcel Lapierre: « Dopo il Re Sole di Guitry il diluvio di Cayatte » (*Si Versailles m'était conté...*, di Sacha Guitry; *Avant le déluge*, di André Cayatte: *Touchez pas au grisbi*, di Jacques Becker); Film di questi giorni: Giulio Cesare Castello: *Luci della città*, di Charles Chaplin; *Il forestiero* (*The Million Pound Note*) di Ronald Neame; Miscellanea: *L'indiana bianca* (*The Charge at Feather Rover*) di Gordon Douglas; *Cavalca, vaquero!* (*Ride, Vaquero!*) di John Farrow; *Sombrero*, di Norman Foster; *Cessate il fuoco!* (*Cease Fire!*) di Owen Crump; *Morti di paura* (*Scared Stiff*) di George Marshall; *Miseria e nobiltà*, di Mario Mattoli; Claudio Triscoli: « Cinema e Università »; Formato ridotto: Giorgio Trentin: « Salviamo il premio Tufaroli ».

Cinema Nuovo, III, 33, Milano, 15 aprile 1954. Lettere al direttore; Notizie; Cesare Zavattini: « Diario »; Cinema Nuovo: « Destinazione Spagna »; Elio Vittorini: « La foto strizza l'occhio alla pagina »; Alberto Moravia: « Narratori per conto terzi »; Stelio Marini: « Una romana fedele » (*La romana*, di Luigi Zampa); Vitaliano Brancati e Luigi Zampa: « Riassunto di un soggetto »; Oreste del Buono: « Gli eroi dei fumetti han trovato una patria »; S. M.: « Totò poliziotto non piace ai poliziotti » (*Totò e Carolina*, di Mario Monicelli); Giorgio N. Fenin: « Non c'è posto per Esperanza » (*Salt of the Earth*, di Herbert Biberman); Glauco Viazzi: « Zsa-Zsa Gabor »; Luigi Pestalozza: « Occupati d'Armenia »; O.D.F.: « Rider's Indigest »; Italo Dragosei: « Il diavolo in Calabria aveva gli occhiali »; Schede: *Il paradiso del capitano Holland* (*The Captain's Paradise*) di Anthony Kimmins; *Schiava e signora* (*The President's Lady*) di Henry Levin; *Vestire gli ignudi*, di Marcello Pagliero; *Gran Varietà*, di Domenico Paolella; *Gli orgogliosi* (*Les orgueilleux*) di Yves Allegret; *La regina vergine* (*Young Bess*) di George Sidney; Tom Granich: I cortometraggi: (*Colore a Portofino*, di Guido Guerrasio; *Bozzetto in laguna*, di Ermanno F. Scopinich; *Makai donna d'Africa*, di Giorgio Moser; *Il prestigiatore*, di Filippo Mercati; *Il doppiaggio*, di Nicola Fausto Neroni); C. T.: Copertine (« Le surréalisme au cinéma », di Ado Kyrou; « Problemi estetici del cinema religioso », di Amedée Ayfre; « Cinquant'anni di cinema italiano », di E. F. Palmieri, E. M. Margadonna e M. Gromo; « The World of Robert Flaherty », di Richard Griffith; « L'univers filmique », di H. Agel, J. Germain, H. Lemaitre, F. Guillot de Rode, M. The. Poncet, J. J. Rinieri, A. Soriau); Leo Penna: Segnaliamo questi saggi; Vito Pandolfi: « Favole senza morale »; C. F. Venegoni: « Il paese di Dio e dell'Italcementi »; Il Nostromo: « Colloqui con i lettori ».

Cinema Nuovo, III, 34, Milano, 1 maggio 1954. Lettere al direttore; Notizie; Cesare Zavattini: « Diario »; Opinioni sulla crisi; Fabio Carpi: « Finita l'inchiesta si trova il romanzo »; Massimo Mila: « La patria lontano da casa »; Emilio Tadini: « I nei di Scipione »; Diego Fabbri: « Parole in abito da gala »; Renzo Renzi: « Omero ha cominciato così »; Luigi Caglio: « Dicono sister soltanto nei film »; O. D. F.: « Rider's Indigest »; Lo Duca: Cannes 1954: « Le cento maniere di cucinare un uovo »; Guido Aristarco: « Il mestiere del critico »: *Cronache di poveri amanti*, di Carlo Lizzani; Schede: *Tempi nostri*, di Alessandro Blasetti; *Sadko*, di Aleksander Ptuscko; *Terza Liceo*, di Luciano Emmer; *Il forestiero* (*The Million Pound Note*) di Ronal Neame; C. T.: Copertine (« Regard neufs sur le cinéma », a cura di Jacques Chevalier; aut. vari, « Cinéma '53 à travers le monde »; « Le western ou le cinéma américain par excellence », di J. L. Rieupeyrout e A. Bazin; Formato Ridotto: Giulio Cattivelli: « L'unica padrona »; Vito Pandolfi: « T V in teoria »; Gerardo Guerrieri: « I nipotini di Angelica »; Il Nostromo: « Colloqui con i lettori ».

Cinema Nuovo, III, 35, 15 maggio 1954. Lettere al direttore; Notizie; Rinaldo Rinaldi: Nozze di dollari »; Cesare Zavattini: « Diario »; Cinema Nuovo: « Cultura contro cultura »; Mario Soldati, Alessandro Blasetti, Alberto Lattuada, Attilio Riccio, Ennio Flaiano, Pietro Germi: « Le ore drammatiche del cinema italiano »; Bill Pepper: « L'occhio dell'America vede rosso »; Lino del Fra: « La scomunica non ci sarà »; Stelio Martini: « Cineasti in seduta plenaria »; Aldo Paladini: « Charlot fra i portabagagli »; O. D. F.: « Rider's Indigest »; Vasco Pratolini e Franco Zeffirelli: « I fidanzati »; Kurt J. Fischer: « Niente di nuovo in Germania occidentale »; Pier Luigi Lanza: « La Bibbia d'oltremanica »; G. P. Dell'Acqua: « Audrey Hepburn »; Schede: *Un tram che si chiama desiderio* (*A Streetcar Named Desire*) di Elia Kazan; *Dov'è la libertà*, di Roberto Rossellini; *Le compagne della notte* (*Les compagnes de la nuit*) di Ralph Habib; *Benvenuto, Mr. Marshall!* (*Bienvenido Mr. Marshall!*) di Luis G. Berlanga; Tom Granich: I cortometraggi: (*Porta Portese*, di Gillo Pontecorvo; *La terra di Giovanni Verga*, di Ugo Saitta; *Il fiume nero*, di Antonello Falqui); R. R.: « Attualità in guanti gialli »; Corrado Terzi: « Vita difficile »; Leo Penna: « Segnaliamo questi romanzi »; Il Nostromo: « Colloqui con i lettori ».

Filmcritica, vol. VII, n. 34-35, Roma, maggio- aprile 1954. e. b.: « Film e cultura »; Alfredo Parente: « Colori e suoni in *Fantasia* di Walt Disney »; Sergio Militello: « Osservazioni critiche sulla musica del film »; Jean Cocteau: « Il poeta morto »; Francesco Bolzoni: « La ricerca del tempo perduto »; Bruno Crescenzi: « Paul Grimault e Jean Image »; Giuseppe Ferrara: « Psicologia e simbolo di René Clement »;

Note e corsivi: Luigi Almirante: «Eduardo: il teatro sul cinema»; Renato Giani: «Pittura, colore e proposte per film»; Edoardo Bruno: «Tennessee romantico»; xxx: «Regolamento 1954»; T. Guerrini e L. Del Fra: «Georg P. Pabst: vita e morte dell'hidalgo»; Renato Giani: «Preferiscono viaggiare davanti allo schermo»; Giuseppe Turroni: «James Joyce e il III episodio de *I vinti*»; Schede critiche: Edoardo Bruno: *La spiaggia*, di Alberto Lattuada; *Il matrimonio*, di Alfredo Petrucci.

L'Eco del Cinema, V, 70 (7), Roma, 15 aprile 1954. Flaminio Prati: «Cinema italiano controluce»; Henry Small: «Assegnati gli 'Oscar'»; Giuseppe Sibilla: «Richard Widmark prigioniero di un mito»; Cesare Zavattini: «Lo schiaffo»; Ermanno Comuzio: «La musica cinematografica e la critica»; t. c.: «Due fatti»; Lorenzo Quaglietti: «I film della quindicina (*Tempi nostri*, di Alessandro Blasetti; *Terza Liceo*, di Luciano Emmer; *Notti del Decamerone* (*The Nights of Decamerone*) di Hugo Fregonese)»; Ugo Casiraghi: «Tanti films a Cannes»; Giulio Morelli: «La regia nella televisione»; Rassegna della stampa; La pagina degli «Amici del cinema»; Circoli del cinema; Notiziario; La quindicina dello schermo; La Posta

L'Eco del Cinema, V, 71 (8), Roma, 30 aprile 1954. Ezio Corti: «Questioni del nostro cinema»; Salvatore Chiolo: «La 'Strada scarlatta' porta a Figueroa»; Domenico Acconci: «Il cinema italiano non ha aperto le persiane chiuse»; S. Cilento e R. Calisi: «Gli 'umili' del cinema»; Callisto Cosulich: «Films francesi tra i diluvi»; Ugo Casiraghi: «Il Festival di Cannes»; Lorenzo Quaglietti: «I film della quindicina (*Cavalca, vaquero!* (*Ride, Vaquero!*) di John Farrow; *Il forestiero* (*The Million Pound Note*) di Ronald Neame; *Il paradiso del capitano Holland* (*The Captain's Paradise*) di Anthony Kimmins; *La carica dei Kyber* (*King of the Kyber Rifles*) di Henry King); Guido Gambardella: «La famiglia Brambilla... al lavoro»; Ivano Cipriani: «*Verso la vita* (di Jean Renoir): travaglio di un uomo di profonda sensibilità»; Rassegna della stampa; La pagina degli «Amici del cinema»; Circoli del cinema; Notiziario; La quindicina sullo schermo; La Posta.

L'Eco del Cinema, V, 72 (9), Roma, 15 maggio 1955. E. G.: «Una precisazione - Una discussione proficua»; Cesare Zavattini: «Don Antonio»; Tommaso Chiaretti: «Cinema per i pigri?» Callisto Cosulich: «Tra Caligari e Hitler una generazione tedesca»; Giuseppe Sibilla: «Il cinema americano ritorna a Samoa»; Paolo Jacchia: «Il bravo borghese David Lean»; Lorenzo Quaglietti: «I film della quindicina (*Prima del diluvio* (*Avant le déluge*) di André Cayatte; *Gli orgogliosi* (*Les Orgueilleux*) di Yves Allégret; *Un tram che si chiama desiderio* (*A Streetcar named Desire*) di Elia Kazan; altri film: *Amanti latini*, di Mervyn Le Roy; *Gran Varietà*, di Domenico Paolella; *Vortice*, di Raffaello Matarazzo)»; Ugo Casiraghi: «Due ettari di terra indiana di fronte al mare di Cannes»; de B.: «Due facce di una crisi»; Stracci colorati; La vecchia antologia; Rassegna della stampa; La pagina degli «Amici del cinema»; Circoli del cinema; Notiziario; La quindicina sullo schermo; La Posta.

Rassegna del Film, III, 20, Torino, gennaio-maggio 1954. La Rassegna del film: «Paura e indifferenza»; Angelo Maccario: «Cannes 1954: Neppure la porta dell'inferno è riuscita a turbare l'idillio; Film, realtà, spettacolo»; Armando Borrelli: «Realtà ad ogni costo»; Luigi Chiarini: «Concretezza ad ogni costo»; G. P. Dell'Acqua: «Un dialogo interrotto»; Tino Ranieri: «Simenon nel porto delle tentazioni»; Guido Gerosa e Raffaele Crovi: «Censura e fede cattolica»; Confronto n. 7: Giuseppe Vetrano: «Due visioni della natura (il *Bortnikov* e *L'uomo del Sud*)»: Giorgio Cassiani: «T V, l'occhio del presente»; I film proibiti: Marco Siniscalco: «Nemmeno il codice protegge Grimault»; Critici di tutti i giornali: la Sicilia: Nino Cacia: «Giornale di Sicilia», «L'ora del popolo»; Alla scoperta del pubblico: Giuseppe Turroni: «Un posto al sole per un'ora e mezza»; I film: Fernaldo di Giammatteo: *La spiaggia*, di Alberto Lattuada; f. d. g.: *Cronache di poveri amanti*, di Carlo Lizzani; *Dov'è la libertà?*, di Roberto Rossellini; *La passeggiata*, di Renato Rascel; s. b.: *L'amore in città*, di Zavattini e Maselli, Lizzani, Antonioni, Fellini, Risi, Lattuada; g. g.: *La via del rimorso* (*Une si jolie petite plage*) di Yves Allégret; g. g.: *Pane, amore e fantasia*, di Luigi Comencini; g. g.: *Il piccolo fuggitivo* (*The litte fugitive*) di Ashley, Orkin e Engels; s. v.: *Il matrimonio*, di Antonio Petrucci; e. g.: *Amori di mezzo secolo*, di Pellegrini, Germi, Rossellini, Chiari, Pietrangeli; s. v.: *La*

mondana rispettosa (*La p... respectueuse*) di Marcello Pagliero e Charles Brabant, f. v.: *Topaze*, di Marcel Pagnol; e. g. l.: *La guerra dei mondi* (*The War of the Worlds*) di Byron Hashin; f. v.: *Vestire gli ignudi*, di Marcello Pagliero; t. k.: *Gli uomini preferiscono le bionde* (*Gentlemen Prefer Blondes*) di Howard Hawks; t. k.: *Maddalena*, di Augusto Genina; g. g.: *Lucrezia Borgia* (*Lucrèce Borgia*) di Christian-Jaque; Documentari e realtà: F. Rocco: « Citazioni al merito (*Città che dorme*, di Francesco Maselli, *Galleria del sorriso*, di Giuseppe Bennati, *Galateo vagabondo*, di Mino Loy, *Il dio africano*, di Giorgio Moser) »; Ermanno Comuzio: « Pentagramma: L'esempio di *Amore in città* »; Archivio; Il passo ridotto: E. G. Laura: « Proposte per sfruttare le capacità degli elementi migliori »; Libreria: Corrado Terzi: « Tre saggi: Lizzani, Solaroli, Casiraghi »; Cinema italiano e western maggiorenne: (*Il cinema italiano*, di Carlo Lizzani; *Vittorio De Sica*, di André Bazin; *Roberto Rossellini*, di Massimo Mida); Giacomo Gambetti: « Un ritratto dell'America (' Il western maggiorenne ' a cura di Tullio Kezich) ».

STATI UNITI D'AMERICA

Films in Review, vol. V, n. 3, New York, march 1954. Richard Kraft: « Audience Stupidity »; Edward R. Lubin: « Disney is still creative »; Ward Kimball: « Cartooning in Cinemascope »; Edward Connor: « The Mistery Film »; Catherine Wunsher: « Paul Fejos »; William K. Everson: « The Films I Missed »; « Films in Review » Past; Film Review: Henry Hart: *Executive Suite*, di Robert Wise; Lauro Venturi: *The Golden Coach* (*La carrozza d'oro*) di Jean Renoir; N. Hope Wilson: *April 1, 2000*, di Wolfgang Liebeneiner; *Beat the Devil*, di John Huston; Charles A. Butler: *It should happen to you*, di George Cukor; H. H.: *Hamlet* (revisited) di Laurence Olivier; An.: *Elephant Walk*, di William Dieterle; *Knock on wood*, di Norman Panama e Melvin Frank; *Admiral Ushakov*, di Mikail Romm; *Gypsy Colt;* Gordon Hendricks: « The Sound Track [Arthur Benjamin per *Conquest of Everest*, David Raskin per *Unicorn in the Garden*, Gino Marinuzzi jr. per *The Golden Coach* (*La carrozza d'oro*) e *The Fountains of Rome* (*Le fontane di Roma*)] »; Book Reviews: Gerald O. Mcdonald: « Histoire Encyclopédique du Cinéma », di René Jeanne e Charles Ford; Robert Downing: « The doctor and the devils », di Dylan Thomas; Henrietta Lehman: « Ladies with the Unicorn »; di Monica Stirling »; Letters, Recommended Movies.

Films in Review vol. V, n. 4, New York, april 1954. Francis Koval: « Sao Paulo's Festival »; Christopher North: « UA's 35th Birthday »; Ralph Gerstle: « Optical effects »; George Mitchell: « Sidney Olcott »; Malvin Wald: « 1953's short documentaries »; Andrew Caras: « Film Society Hints »; An.: « Hors d'oeuvres »; Film Reviews: Alexander Singer: *Les belles de nuit*, di Renè Clair: Henry Hart: *Indiscretion of an American Wife* (*Stazione Termini*) di Vittorio de Sica; Marylin Adams: *Rhapsody*, *Vesuvius Express*, *Red Carters;* Henrietta Lehman: *Rob Roy*, di Walt Disney; *The Siege of Red River*, di Rudolph Maté; Personal Affairs (*Hell and High Water*) di Samuel Fuller; *Intimate relations* (*Les parents terribles*) di Jean Cocteau; *Sunday by the Sea*, di Anthony Simmons; N.: « New Faces » (*World without End*) di Basil Wright e Paul Rotha; *Salt of the Earth*, di Herbert J. Biberman; Gordon Hendricks: « The Sound Track » (*Executive Suite*, *The Bad and the Beautiful*, *Julius Caesar*); Book Reviews: Elspeth Hart: « Alec Guinness », di Kenneth Tynan; M. A.: « Motion Pictures », di Samuel Beckoff; Letters, Recommended Movies.

UNGHERIA

Bulletin de la Cinématographie Hongroise, n. 38, Budapest, 1954. Frigyes Bán, Márton Keleti, Agi Meszaros: « Des cinéastes hongrois parlent de V. Poudovkine »; Janos Hersko: *Sous la ville;* Nouvelles brèves; Felix Mariassy: *Le joyeux concours;* An.: *Le joyeux concours;* Abris Basilides: *Pour la liberté;* An.: *Les devoirs d'un petit chien; Joyeuse jeunesse* dans la presse hongroise; Le film hongrois à l'étranger.

Bulletin de la Cinématographie Hongroise, n. 39, Budapest, 1954. An.: *Du bourgeon jusqu'à la chute des feuilles* et *Raz de marée* à la Biennale de Venise; Peter

Halasz: « A propos de *Sous la ville* »; Jstvan Pasztor: *Sous la ville* (di Peter Halasz); Nouvelles brèves; Agoston Kollanyj: « *La couleur parle* »; An.: *Le lieutenant Rakoczi* (di Frigyes Bán); Les films hongrois à l'étranger.

UNIONE DELLE REPUBBLICHE SOCIALISTE SOVIETICHE

Iskusstvo Kino, n. 4, Moskva, aprel' 1954. L. Sal'nikova: «-Cego zdet molodez' ot masterov kinoiskusstva » (*Che cosa attende la gioventù dai maestri dell'arte cinematograLca*); Literaturnyj scenarij (Soggetti): R. Budanceva: « Saltanat »; Stat'i o fil' mach (Articoli su film): D. Eremin: « Na ekrane-molodost' mira » (*La gioventù del mondo sullo schermo; Za mir i druzbu* (*Per la pace e l'amicizia*) di Ilia Kopalin); K. Slavin: « V poiskach novogo » (*Alla ricerca del nuovo* (*Povest o neftianikach Kaspiia, Racconto sui petrolieri del Caspio*) di Roman Karmen; *Dvorec nauki* (*Il palazzo della scienza*) di R. Grigoriev; *Rumynskaia Narodnaia Respublika* (*La Repubblica Popolare Romena*) di L. Varlamov); Teoriia i istoria kino (Teoria e storia del cinema); A. Romicin: « O putiach razvitia ukrainskoj kinematografii » (*Delle vie di sviluppo della cinematografia ucraina*); Voprosy kinodramaturgii (Problemi di drammaturgia cinematografica): S. Sergeev: « Scenarji risovann go fil'ma skazki » (*I soggetti dei disegni animati-fiaba*); Tvorceskaia tribuna (Tribuna creativa): L. Lavrovskij: « Balet na ekrane » (*Il balletto sullo schermo*); Za rubezom (All'estero): I. Sila: « Kinoiskusstvo cechoslovakii v 1954 godu » (*L'arte cinematografica cecoslovacca nel* 1954); K. Paramonova: « Na puti pod'ema i raszveta. Japonskoe kino v bor'be za mir » (*Sulla via del progresso e dello sviluppo. Il cinema giapponese nella lotta per la pace*); K. Isaev: « Pamiati B. Gorbatova » (In memoria di B. Gorbatov); Chronika (Cronaca): V SSP; « Obsuzdenie scenariia S. Gerasimova *Narodnyj sud'ia* » (All'Unione degli Scrittori Sovietici: Discussione sul soggetto di S. Gherarsimov *Il giudice popolare*); Sovescanie po voprosu ulusceniia proizvodstva sel' skochozijajstvennych fil'mov (Riunione sul problema del miglioramento della produzione dei film rurali); V Dome Kino (Alla Casa del Cinema); Na vystavke sovetskogo kinoplakata (All'esposizione del manifesto pubblicitario cinematografico sovietico).

Iskusstvo Kino, n. 5, Moskva, maj 1954. N. Uzvij: « Sila druzby » (*La forza dell'amicizia*); M. Bogomazov: « Ukrainskaia kinematografiia v 1954 godu » (*Il cinema ucraino nel* 1954); Literaturnyj scenarij (Soggetti): S. Gerasimov: « Doroga pravdy » (*La via della verità*); Voprosy Kinodramaturgii (Problemi della drammaturgia cinematografica): A. Poltorackij: « Scenarij o liudiach Karpat » (*Un soggetto sulla gente dei Carpazi*); L. Pogozeva: « O iazyke kinoscenariia » (*Del linguaggio del soggetto cinematografico*); Tvorceskaia tribuna (Tribuna creativa): E. Egorova: « Teatr-studiia kinoaktera i proizvodstvo » (*Il teatro-studio dell'attore cinematograLco e la produzione*); Stat'i fil'mac h(Articoli su film): G. Kremler: *Rim v 11 ciasov* J*Roma ore 11*, di Giuseppe de Santis); Chronika (Cronaca): Fil'my ob osvoenii celinnych i zaleznych zemel' (*I film sulle terre coltivate*); Zriteli o *Novostiach sel'skogo chozjaistva* (Gli spettatori a proposito di *Novità agrarie*); Naucnaia konferenciia vo VGIK (Conferenza scientifica all' Istituto d' Arte Cinematografica); Vecera kitajskich dokumental'nych fil'mov (Una serata di documentari cinesi).

E' nato un topo

DI ANITA LOOS

Titolo originale: *A Mous is born.*
Traduzione italiana di Guidarino Guidi.
e Stefania Puccini Piccinato

(I capitoli precendenti sono stati pubblicati sui N. 4, 5 e 6)

Ebbene, Topino mio, guardando dal finestrino del mio scompartimento finalmente vidi nel crepuscolo della sera dei cactus grandi come alberi e da ciò capì che dovevamo aver arrivati nel cosidetto Sud. E non appena le grandi colture di aranceti apparvero alla vista immaginai subito che Los Angeles non dovrebbe esser lontana perché tutto era come i Settimanali Cinematografici in Rotocalco mi avevano fatto immaginare che fosse, eccettuato per il fatto che c'era una notevole assenza di Sole Californiano perché in realtà la Pioggia Californiana veniva giù a funi.

Finalmente il treno si fermò alla Stazione di Pasadena e io vidi il mio amico che non era Spagnolo salutato e abbracciato da una moglie altrettanto non Spagnola e della sua stessa età, perciò emisi un respiro di sollievo perché avevo deciso di restare nel mio scompartimento, alla stazione di Los Angeles, finché lui era scomparso.

Bè, il Treno riprese a correre e benché Pasadena sia già quasi Los Angeles, mi sembrò un'eternità arrivarci. E più ci avvicinavamo alla destinazione di Mammina e più io tremavo tutta dai nervi e (suppongo) dalla super-dose di sedativi che avevo preso nel viaggio.

Duncue, quando il treno si fermò, la Pioggia Californiana veniva giù a lenzuoli addirittura, per cui dovetti aprire la mia valigetta piccola e tirar fuori l'impermeabile per proteggere il mio abitino nuovo. E quando Mammina fu pronta per scendere mi guardai nello specchio e quasi non mi riconoscevo perché a furia della dieta ristretta sul Treno oltre al piangere

e al non aver dormito, avevo dei grandi cerchi neri intorno all'occhi e la faccia gonfia e rossa. Così quando scesi a Los Angeles aveva un'aria spettrale e mi sentivo nella mia forma peggiore. Ma il controllore mi chiamò un facchino molto gentile il quale mi scortò fino a un taxi.

Naturalmene a Los Angeles non avevo nessuno a cui rivolgermi eccettuato l'autista di quel taxi e allora li chiesi se per favore potevo sedermi nel sedile di fronte, accanto a lui, e chiedergli dei consigli su quello che avrei dovuto far secondo lui. L'autista accettò volentieri e mentre viaggiavamo tramite la città li raccontai il mio problema che era di entrare in cinema.

Ma con la faccia di Mammina riformata e il mio corpo coperto dall'impermeabile gualcito, mi accorsi subito che Joe pensava che la mia carriera non sarebbe stata affatto promettente, sebbene lui si comportasse quasi come un fratello e mi diceva che sapeva tutto sul cinema dato che la sua moglie attuale era venuta a Hollywood per aver vinto il ' Concorso per la Reginetta delle Patate nell'Idaho ' due anni avanti e ora era iscritta all'Ufficio Centrale nella categoria delle Rosse-da-Cinquantacinque-Chili-e-Anche-Meno. E sapeva pure pattinare sul ghiaccio.

Joe disse allora che la cosa più importante era di far colpo in qualche modo e che sarebbe stato per tanto bene se Mammina scendeva al Beverly Wilshire Hotel se avevo denaro abbastanza. Perciò li dissi di portarmi là. E poi viaggiammo sotto la pioggia torrenziale per quello che a me sembrarono ore, sorpassando chilomeri e chilometri di enormi cartelloni pubblicitari che facevano tutti pubblicità a dei prodotti di genere mangiabile, la quale era diverso dalle altre città dove si fà la reclame ad altre spece di generi. Quando arrivammo all'Hotel finalmente, Joe mi disse che mi avrebbe telefonato il giorno dopo per sentire come andavano le cose e mi aggiunse col suo tono fraterno di non preoccuparmi troppo.

Una volta dentro al Wilshire Hotel, l'ingresso dell'albergo aveva un'aria immensa e triste perché quando non c'è Sole nella California del Sud non c'è nessun altro motivo per uscire dalla propria stanza. E nel registrare nel registro dell'albergo ero ancora depressa e tremante. Salì nella mia stanza e decisi di mangiare qualcosa tuttavia. Presi il telefono e ordinai il primo pranzo che avevo avuto da quando presi quella colazione per la quale avevo perso l'appetito la notte che Mammetta me la portò a letto a Kansas City.

Quindi feci un bagno in uno stato quasi di Como e alla fine del bagno il Cameriere entrò con il carrello con l'agnello stufato e la torta *Alla Mode* e io mi mangiai il tutto e poi Mammina si addormentò in un sonno profondo e non mi svegliai finchè non udì suonare il telefono e una voce sconosciuta disse:

« Pronto, Effie. Qui è Joe ».

Bè dapprincipio non sapevo minimamente chi era Joe e dove mi

trovavo io fino a quando lui mi rammentò che era l'autista del taxi e fu allora che scoprì che era il giorno dopo e che avevo dormito 24 ore filate.

Dopo, allora, Joe chiese a Mammina:

« Hai fatto nessun giro da quando sei arrivata? ».

Io li dissi che ancora no, ma che forse era meglio che cominciassi.

Allora lui mi chiese se poteva avere lui l'impiego di guidarmi presso i vari stabilimenti perché in quel momento c'era un traffico enorme di lavoro per i taxi e io li dissi ochei e Joe disse che sarebbe stato al mio albergo in un'ora.

Poi mi guardai attorno e vidi il Sole della California entrare a frotte che dava a tutte le cose un aspetto molto diverso, così saltai fuori dal letto e corsi alla finestra a guardare fuori e la vista che vide Mammina fu così emozionante che quasi mi fece dimenticare Kansas City. Sì, perché proprio davanti all'albergo dall'altra parte della strada ci stava il favoloso restorante del Brown Derby sul quale avevo sempre letto. E tutti gli altri edifici in qualsiasi direzione avevano un'aria così nuova e immacolata sotto il Sole della California che ti accecava l'occhi e mi fece provare la sensazione che non me ne sarei stancata mai.

Ma allora cominciai a preoccuparmi della mia eventuale mancanza di abilità recitativa e a domandarmi se caso mai avevo qualcos'altro da offrire al cinema, ma quando andai a darmi un'occhiata allo specchio rimasi sorpresa. Perché il sonno aveva riposato Mammina e l'eccitazione aveva aumentato il mio aspetto fino al punto che sembrava che non ero mai stata tanto atraente come lo sembravo allora. Così ordinai del caffè e delle briosce.

Poi feci una doccia e tirai fuori dalle valige il mio nuovo straordinario insiemino del Pullover. Quindi mangiai la mia colazione svelta svelta, mi truccai copiosamente il quale pensavo sarebbe stato adatto per l'occasione e scivolai nel mio Pullover (che mi accorsi appariva anche più straordinario dopo che Mammina se l'era messo addosso). Dopo un poco il telefono suonò per dirmi che c'era il mio taxi che aspettava dabbasso e io mi precipitai all'ascensore per non farmi aspettare da Joe.

Ebbene, la porta dell'ascensore fu aperta da un inserviente il quale era proprio un bel ragazzo che guardò Mammina come se avesse avuto di colpo una scossa elettrica e mi chiese:

« Ehi, dove vi siete nascosta fino ad ora? ».

Allora io li chiesi per quale motivo abbordava quell'argomento. E lui disse:

« Motivi urgentissimi, credetimi ».

Così lo ringraziai per il complimento e mentre lui riprendeva l'equilibrio e il funzionamento dell'ascenzore li chiesi se poteva darmi il suo consiglio su come sarei potuta sfondare nei film, per ciò lui si prese la Libertà di fermare l'ascensore fra un piano e l'altro e di dire:

« Tesoro, tutto quello che dovete fare è di venire avvistata ».

Ma in quel momento qualcuno suonò il campanello e dovemmo procedere.

Ebbene, quando Mammina s'inoltrò nella *hall* dell'albergo quella mattina non avrei mai pensato che era lo stesso posto in cui ero entrata quel-l'altra mattina sotto quel diluvio di pioggia, perché era l'ora in cui chiunque aveva da fare col cinema si agitavano per recarsi ai loro stabilimenti e tutti i Turisti camminavano giulivi per uscire al Sole.

E la *hall* del Wilshire Hotel (nei suoi momenti migliori) è come una vasca di vetro per pesci per ciò che riguarda i Talenti Sconosciuti. Per tanto quando l'attraversai per andare a lasciare la mia chiave al banco della posta mi accorsi benissimo che gli Impiegati considerarono quel momento come un evento. E l'attenzione che mi venne rivolta nel mentre che camminavo verso la Porta mi fece sentire come un'intera Parata Militare.

Bè, quando emersi sul marciapiede, Joe stava parlando amichevolmente con il guardiaportoni che senza battere ciglio asclamò, vedendo Mammina:

« Mannaggia! ».

E quando Joe si voltò per guardare reagì come se io fossi stata un'insegna al neon che gli si fosse accesa sul naso. Ma dalla sua espressione mi resi conto che non si era accorto che io ero la stessa ragazza che lui aveva preso alla Stazione coll'impermeabile che mi nascondeva le forme perché quando mi avvicinai e gli dissi che ero Effie, lui si scusò e spiegò che era così occupato a guardarmi che non aveva visto chi ero.

Fu allora che cominciarono i guai. Sì, perché Joe prese subito l'attitudine che l'avermi fatto da autista lo metteva nella posizione del chi-trova-raccatta-e-se-lo-tiene. E sembrò anche incline a credere che l'avermi instaurata precedentemente sul sedile accanto a lui costituiva l'antecedente e quindi per non offenderlo, dovetti andare a sederli vicino.

Ma le intenzioni di Joe (anche con una Moglie-Reginetta-delle-Patate) divennero subito così poco fraterne che infine dovetti minacciarlo di mettermi a strillare se lui non fermava il taxi e mi faceva scendere. Così da ultimo dovette fermarsi e quello fu l'ultimo addio di Joe. (Incidentalmente, quello fu anche l'ultimo interesse fraterno da parte di chiunque mi avrebbe incontrato a Hollywood da lì in poi).

Duncue, scesi dal taxi di Joe e presi a camminare nella stessa direzione in genere poiché sapevo di dover stare nelle vicinanze dello stabilimento Standard che era dove Joe aveva avuto intenzione di farmi iniziare il giro.

Questo cartellone pubblicitario fu disegnato da qualche artista che non era mai stato neppure presentato a Mammina e per il quale non avrei mai posato comunque per tutti i motivi.

PINNACLE FILM CORPORATION PRESENTS
A NEW DANIEL TODD PRODUCTION
STARRING
EFFIE HUNTRISS
THE NATURE GIRL
IN THE SENSATIONAL
REVELATION OF
NUDISM
The nude Deal

Ma anche il pedestre dall'aria più ordinaria possibile che cammina per Hollywood è una tale novità che ogni macchina che passa si ferma per incuisire perché lo fa. Dimodo che Mammina fu costretta ad accettare finalmente un passaggio, ma allora ebbi la certezza di scegliere una macchina guidata da una del mio stesso Sesso che gentilmente mi depositò a Culver City di fronte alla Standard.

Bè, l'uomo all'ingresso principale disse a Mammina che per entrare ci voleva un permesso, tuttavia m'indicò una porta dove sarei potuta entrare nell'Edificio cosidetto del Personale, così entrai nella porta e mi trovai in un piccolo corridoio con diverse seggiole (che non erano tappezzate per scomodità in modo da scoraggiare chi cercava lavoro dal tracheggiare nei dintorni più allungo del possibile) e dove dietro una piccola Griglia una Signora dall'aspetto molto simpatico ascoltava una Ragazza molto graziosa che diceva di voler vedere qualcuno per poter entrare in cinema. Ma la Signora dietro la scrivania disse:

« Mi dispiace, cara, ma oggi non cercano nessuno ».

Allora la Ragazza si voltò per andarsene delusa e io stavo per seguirla quando la Signora dietro la Griglia chiamò:

« Hei, Signorina, laggiù! Torni indietro, per favore! ».

Io pensando che voleva richiamare l'Altra Ragazza mi offrì:

« Gliela richiamo io ».

Ma la Signora della Griglia gridò:

« No, no, non lei, cara. E' a voi che dico ».

Perciò mi avvicinai alla Griglia e la Signora mi domandò chi volevo vedere, così le dissi che non conoscevo nessuno ma che mi sarebbe piaciuto entrare nei film e m'informai se lei poteva dirmi per favore quando avrebbero richiesto del personale per qualche film.

Quella mi squadrò da capo a piedi per alcuni minuti e infine disse:

« Sbaglio o mi avete detto che non conoscete nessuno? ».

Allora io dissi:

« Esatto ».

Allora lei mi parve incredola e disse:

« Quant'è che siete a Hollywood? ».

Allora io dissi:

« Da ieril'altro ».

Allora lei disse:

« Dove siete stata tutto il giorno ieri? ».

Allora io dissi:

« A dormire ».

Allora lei disse:

« Credevo aveste detto che non conoscevate nessuno ».

Allora io presi e spiegarle tutto quello che mi era capitato da quando ero arrivata.

Allora ella disse che era meglio mi sedessi e le dassi il tempo di arrangiare un incontro con uno o altrimenti sentiva che sarebbe stata licenziata.

Così chiamò quell'uno al telefono che lei chiamava Sig. Harris, ma la sua segretaria rispose che in quel momento stava in riunione, e pertanto la Signora mi chiese se non volevo leggere qualche rivista mentre attendevo e mi dette il *Hollywood Reporter* (che sarebbe stato da lì in poi l'argomento di lettura quotidiana di Mammina). E io mi misi a leggere la Colonna dei Pettegolezzi per la prima volta, ma chi l'avrebbe detto che il mio nome sarebbe stato menzionato su quella colonna la stessa mattina dopo e che in seguito raramente sarei stata omessa dalla medesima?

Duncue, mentre me ne stavo seduta là a leggere, nuovi Applicanti non facevano che entrare riuscendo a farsi liquidare subito tutti, ma loro non mi volgevano molta attenzione perché gli Applicanti si occupavano soltanto della loro Carriera. Ma dopo poco udì un fracasso del cavolo con uno che insultava un altro a quelloddio e la Signora della Griglia parlò e disse:

« E' il Sig. Harris, cara. Vedrà che non dovrà aspettare più tanto ».

Io non potei fare a meno di sentirmi diffidente verso il crudo linguaggio nel quale il Sig. Harris sembrava così ben versato. Infatti in quel momento la sua voce si stava avvicinando ancora più e io gli sentì dire assai chiaramente:

« Se tu o qualsiasi altro figliol di p..... della tua lurida porca Agenzia mette ancora piede in questo stabilimento, licenzio l'intera sorveglianza in blocco e li mando a..... ».

E subito dopo dalla porta emerse il primo uomo che sarebbe destinato a doventare il Marito della tua Mammina. Il quale era Bert Griggsby, il popolare agente cinematografico (che era un pezzo di ragazzo così ben messo che avrebbe potuto facilissimamente essere un Attore, eccettuato che odia lavorare) e mentre avanzava per il corridoio si spolverara la giacchetta, tanto che sembrava che il Sig. Harris lo avesse mandato a sbattere contro uno di quei Antichi Muri Spagnoli che circondavano il luogo. Ma lui per niente risentito si rivolse alla Signora della Griglia e tutto contento disse:

« Bè, Veronica, la Mente Geniale mi ha dato un bacetto e mi ha messo fuori! ».

Ma mentre lei emetteva la sua simpatica comprensione per lui, Bert improvvisamente notò Mammina, per cui fece un balzo nella mia direzione, trascurando Veronica e pronunciò:

« E chi potrete mai essere, Piccola Signora? ».

Prima che Mammina potesse rispondere comuncue, Veronica parlò e molto secca disse:

« Lasciatela in pace, Bert. E' qui per vedere il Sig. Harris ».

Ma senza darle la benché minima retta lui chiese:

« Chi è che vi rappresenta, tesoro? ».

Allora io gli dissi:

« Nessuno ».

Bè, tutto quello che so è che un secondo dopo Mammina era spinta da Bert nell'ufficio del Sig. Harris in qualità di mimetizzamento per dargli modo di rientrare là dentro. E la pissicologia di Bert fu molto buona perché non appena disse che rappresentava la tua Mammina, il Sig. Harris dichiarò che potevamo accomodarci entrambi.

Così mi accomodai lì in uno stato interno piuttosto confuso ascoltandoli mentre mi stavano contrattando e scoprì che il Sig. Harris era stato nei guai per parecchio tempo nel tentativo di trovare una ragazza per una parte che doveva trascinare degli uomini alla distruzione. Bert disse che la Standard avrebbe fatto molto ma molto bene a prendere qualcuno come me in grado da rincitrullire il Pubblico fino al punto di fargli credere a una vicenda che era piuttosto debole e idiota.

Bè, dopo essersi battibecati per un bel pezzo, Bert finalmente venne all'accordo di cedere Mammina al Sig. Harris per un Contratto-di-Sette-Anni ma dipendente dal mio Provino del giorno dopo nel caso riuscisse bene.

Da ultimo Bert mi accompagnò fuori dell'ufficio del Sig. Harris in uno stato di transeat e mi portò a pranzo al favoloso restorante di Romanoff e nel mentre ci accompagnavano con defferenza nello Scomparto Privato di Bert Griggsby, lui disse a Mammina che io avrei rovinato il pranzo di tutti gli altri Agenti che erano lì in quel momento perché lui era stato il primo ad avvistarmi.

Ordunque Mammina si sedette e fissò a turno lo sguardo sull'intero vespaio di Stelle Famose in Carne e Ossa che, da quel che notai, stavano fissando me in Carne Ossa anch'io. Infatti ben presto avrei imparato che qualsiasi Ragazza che riusciva a farsi accompagnare fuori da Bert Griggsby arrivava alla ribalda rapidamente perché la specialità di Bert era proprio quella di scoprire Ragazze ed era un motivo d'orgoglio per lui che quasi tutte riuscivano.

Ma durante il pranzo fu molto irritante l'ascoltare le notevoli riserve di vernacolo tecnico di Bert e la sua abilità d'improvvisare un dialogo spiritoso. E sono sicura che l'avrei deluso se non fossi stata capace di alludere al campo delle corse di Kansas City e di chiamare alcuni cavalli in vista per nome, la quale gli fece credere che io nella Mia Vita avessi avuto più esperienze di quelle che avrei avuto in realtà. Inoltre Mammina fu note-

volmente aiutata dalla mia figura personale che faceva sempre aumentare le opinioni della gente su di me ben oltre le prodezze che ancora non avevo commesso e così quel giorno Bert non scoprì mai che la mia conoscenza dei campi da corse consisteva principalmente nel togliere le imbastiture dalle monture dei Fantini con le quali loro corrono.

La cosa che però fece più impressione a Bert fu quando riuscii finalmente a piazzare nella conversazione il nome del Signor Pendergast perché il semplicemente sporco mestiere di Agente Cinematografico impallidiva davanti all'intero Impero di Importanti Truffe Confederate del Signor Pendergast. E quando io riuscì a trovare una falla nel dialogo di Bert per dichirare che il signor Pendergast era solito comprare Sciampagne per Mammina, laggiù a K. C., Bert si sentì quasi K. O.

Ebbene a tutt'oggi Mammina non riesce a ricordare se mangiai il mio pranzo o no e nemmeno quello che ordinai (ancorché deve essere stato qualcosa Alla Mode di certo). Ma son sicura che il pranzo ebbe successo perché appena finito Bert disse che sarebbe andato a fare qualche buca al Golf così da iniziare la Campagna Pubblicitaria di Mammina nello spogliatoio degli Uomini. Per tanto mi accompagnò all'albergo e mi disse che mi avrebbe portato a cena presto al Mocambo per poi farmi ritirare presto e farmi fare una bella dormita prima del mio Provino. E nel separarci Bert mi ammonì di non uscire dalla mia stanza per nessuna ragione e di riposare.

Ma il riposo era fuori discussione. Cosi Mammina sedette vicino alla finestra tutto il pomeriggio e guardò fuor dalla finestra pensando con ansia al Provino e seguendo il traffico che passava di sotto domandandomi se sarebbbe mai arrivato il giorno in cui avrei posseduto un'auto anch'io.

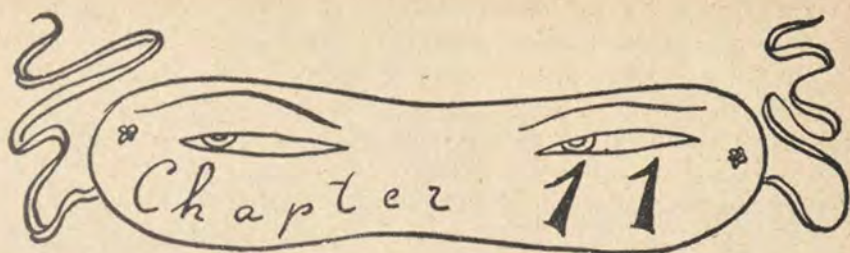
Bè, quella sera Bert mi portò al Mocambo dove fu ancora più affascinante che da Romanoff perché sebbene gli uomini fossero, come al solito, vestiti nei loro abiti più sportivi, le Famose Stelle erano involtate nei loro abiti da sera più sensazionali e portavano i loro Visoni i quali erano di ogni sfumatura di tinta immaginabile eccettuata la tinta dei Visoni.

Ebbene quella sera Bert non permise a nessuno di ballare con Mammmina (che arrivò fino al punto di escludere Boris Karloff) ma al ritorno all'albergo fu comuncue abbastanza facile tenere Bert a posto perché appena vide che esigevo il suo rispetto, lui desistette, dato pure che aveva parecchio interesse a non irritare Mammina e rovinare così il mio Provino.

Io però stetti sveglia tutta la notte e non feci che pensare alla prova che mi aspettava di modo che la mattina dopo tremavo tutta per i nervi della stanchezza, ma con mia sorpresa quando mi guardai nello specchio avevo il mio migliore aspetto. Perdipiù allorché Bert mi telefonò disse di non darmi pensiero perché era stato in contatto con il Sig. Harris e aveva organizzato un Provino con la minima quantità di recitazione possibile

perché sembra che tutti e due fossero d'accordo sul fatto che nel caso di Mammina non c'era bisogno che fosse obbligatorio esprimere delle emozioni.

Ebbene, una volta arrivata alla Standard mi rifilarono al Reparto Trucco dove i Truccatori dei Sindacati mi misero a posto i capelli e mi cosparsero con della Crema Pancromatica e quindi, ancora in stato di transeat, affrontai tutti i dettagli altamente tecnici di un Provino. Ma la recitazione non risultò tanto bene, sembra, in quanto il giorno dopo il Sig, Harris chiamò Bert nel suo ufficio e ritirò il Contratto-di-Sette-Anni di Mammina. Però disse che se volevamo avrebbe potuto tenermi alla Standard come poco più di generica pagandomi di settimana in settimana finché ci sarebbe stato lavoro per me a 75 dollari alla settimana.

Bert che aveva visto il mio Provino anche lui, accettò.

Duncue, a Hollywood di belle ragazze ne arrivano ogni momento su tutti i treni, autobus e aeroplani che approdano là. E un giorno arrivò in città Paulette Goddard e noi che eravamo i nuovi arrivi perdemmo subito ogni interesse. Per tanto Mammina si sentì molto colpevole di aver fatto perdere tanto di quel tempo a Bert Briggsby in quelle prime poche ore del nostro incontro perché tutto quello che lui ne ricavò fu soltanto il 10 per cento che assommava in tutto a Sette Dollari e Cinquanta Centesimi, e soltanto nelle settimane che riuscivo a lavorare. E quando una Ragazza non guadagna abbastanza denaro che valga le pene che l'Agente si dà per lei, c'è solo una cosa di valore che quella gli può dare naturalmente, cioè il suo Tempo. Così dovetti dare a Bert più tempo di quel che Mammina non gli avrebbe dato altrimenti.

Perciò l'Anno e Mezzo seguente non fu altro che una continua serie di sfaticate. E io avrei dato qualsiasi cosa, oltre al mio Tempo che li avevo dato già, se Bert avesse sposato Mammina in quel periodo invece che in seguito. (Benché, tanto per rendere giustizia a Bert, lui non faceva che dire come non ci fosse nulla che non gli piacesse di più del volersi sposare).

Duncue Mammina attaccò ad ogni modo a lavorare per la Standard come da contratto, di settimana in settimana. Ma ben presto mi accorsi che il mio Salario non copriva il mio conto del Beverly Wilshire e le spese dei taxi per l'andata e ritorno fino a Culver City tutti i giorni e quindi seguì il consiglio di altre Ragazze sotto Contratto alla Standard e mi trasferì nell'albergo Calumet a poca distanza dallo stabilimento.

Bene, la recitazione che la Standard richiedeva da Mammina era una combinazione fra il sedersi di fronte alla macchina da presa tutto il giorno e lo stare in piedi dinanzi alla medesima. Ma principalmente il mio lavoro più importante consisteva di posare in Fotografie per conto del Reparto Pubblicità indossando Calzoncini e Costumi da Bagno o drappeggiata in

maniera evasiva per solennizzare qualche rincorrenza. Il guaio era che noi ragazze dovevamo posare per le fotografie di Natale in Agosto con addosso torridi costumi da bagno di pelliccia e, all'opposto, ci riprendevano durante la stagione dei freddi e delle piogge facendoci indossare un paio di gelidi pantaloncini alla zuava per commemorare la Giornata del Padre.

Bert aveva informato Mammina che una Ragazza con un contratto settimana-persettimana alla Standard deve stare continuamente sul *Ky Vive* per farsi recedere il contratto e licenziare. Così dopo una faticosa giornata di lavoro c'erano sempre una quantità enorme di inviti da accettare, perché una doveva essere gentile con il gruppo degli Esecutivi e doveva sostituire varie Stelle per qualche cerimonia o roba simile. Il fatto è che c'era anche continuamente un influsso costante di Esercenti in Visita da tutti gli Stati i quali quando tornavano a casa volevano raccontare di aver portato fuori nei nigth-club qualche nome in prominenza. Ma sono sicura che quegli Esercenti si comportavano con impeccabile galanteria con le loro ragazze del posto mentre qui, forse ragionavano che dopo tutto erano a Hollywood per una visita in fretta e furia e non potevano aspettare tanto.

Ad ogni modo io volevo soltanto starmene a casa a migliorarmi e studiare per la mia Carriera (la quale richiedeva una concentrazione enorme a motivo della precedente mancanza di studio di Mammina) così che le serate più rinumerative che io abbia mai passato in quell'epoca erano quando potevo scappare dallo stabilimento alla rosticceria, mangiarmi il mio hamburger e pasticcio Alla Mode e poi salire in camera mia, sola, e sprofondarmi nella mia Numerologia.

Bè, una delle ragazze più adorabili del Calumet era Lalla Bates, che in quei giorni era tanto lontana dal divenire una Stella Famosa quanto Mammina e fra lei e me nacque una Decisa Amicizia (e saremmo probabilmente divenute le Più Migliori Amiche di Questo mondo se poi non avessimo comprato le rispettive Proprietà in Zone differenti).

Ma in una cosa i temperamenti di Lalla e mio erano completamente opposti l'uno dall'altro e quella cosa era che per Lalla qualsiasi persona del Genere Maschile era così stimolante che era sempre più che disposta a venire a compromessi con loro e il suo Motto, a quanto pare, era « Più Siamo Più Allegri Stiamo ».

E come se il dedicare il suo Tempo agli uomini non bastasse a Lalla piaceva moltissimo anche spendere denaro per loro dimodo che non faceva altro che comprare una tromba nuova per qualche elemento di qualche orchestra o un paio di jodpur da cavallo fatti importare apposta da Linghilterra per qualche aiuto regista che invece li portava in scena, e se caso mai si fosse innamorata di uno sterratore Lalla si sarebbe certamente precipitata a comprargli il Canale di Panama.

Ma Mammina preferiva sognare ad occhi aperti tutta sola nel buio

di qualche cinema con il mio poppecorn, affascinata da Walter Pigeon o da Clyde Babcock sullo schermo (come facevo a K. C.) e quando ero costretta a uscire con qualcuno io finì col considerare la situazione nella categoria « ore di lavoro ».

Ma dopo un anno e mezzo, finalmente giunse anche per Mammina l'opportunità di Salire il Primo Gradino della Scala verso la Cima perché a pochi metri di distanza dall'albergho Calumet esisteva la Pinnacle Picture Corporation dove facevano film di categoria non B né C, ma S addirittura, girati poi su un preventivo estremamente limitatissimo.

Allora, siccome la Pinnacle Pictures non poteva mai permettersi dei Grandi Nomi che facessero noleggio così dovevano fare in modo che i soggetti almeno fossero conturbanti. E il Proprietario della Casa, Danny Todd, aveva sviluppato la politica di girare sceneggiature che avevano una forte tendenza a violentare tutti i Codici della Censura.

Bè, Danny aveva « spopolato » con un film che deplorava la Maternità Inaspettata che la Pinnacle sosteneva che era assai diffusa nei Licei e nelle Università, ma ora, siccome Danny a tutti i costi voleva che ogni suo film fosse più superiore degli altri passati che avevano avuto successo, così dopo aver sforzato come un matto il cervello per settimane, era giunto all'idea di girare un Film Documentale che trattasse dell'argomento del Nudismo. Tuttavia Danny si era reso conto che ancora più importante dell'argomento soggetto era di trovare una Ragazza che potesse recitare l'Eroina del film e non deludere le aspettative del Pubblico. Così un giorno quando Mammina si trovava a passare in Washington Bulevard a fare spese, Danny si presentò da solo e, così come niente, mi affidò il ruolo di Stella nel film.

E mentre io me ne rimasi là invapace di afferrare l'importanza di ciò che Danny stava dicendo, lui contnuò imperterrito e senza rammentare l'argomento della storia, disse che avrebbe creato la mia Reputazione Duradura.

Bè, allora dissi a Danny di telefonare a Bert Griggsby e di ripetergli la sua offerta di avermi come promotrice e Mammina era così eccitata che mi scordai delle spese che ancora non avevo comprato e filai diritta a casa ad aspettare che il telefono trillasse. Perché ero sicura che Bert mi avrebbe chiamato di lì a poco per darmi le sue congratulazioni. Così quando il telefono trillò finalmente, Mammina cominciò a tremare che si impappinò col ricevitore da tanto non commetteva più.

Però non era Bert. Ma era Danny che mi diceva che Bert aveva preso l'aereo per New Yorck e così mi chiese di andare subito da lui alla Pinnacle perché lui e io potessimo discutere a sieme i termini del contratto affinché fossero di sua soddisfazione.

Bè, mi precipitai al suo Ufficio e Danny mi disse che per ruolo mi avrebbe dato cento e venticinque dollari alla settimana, con la garanzia

di tre settimane di lavoro, e che non avevo bisogno di fornire io il guardaroba. Ma quando Mammina chiese fra quanto avrei potuto avere la Sceneggiatura e cominciare a studiare la mia parte, Danny disse che avrebbe dovuto raccontarmi l'intreccio verbalmente perché lo aveva inventato soltanto quella mattina presto mentre si faceva la barba e che ancora non aveva avuto il tempo di buttarlo giù per scritto.

Allora Danny chiamò il suo Sceneggiatore, un certo Mr. Bruce, che poi si rivelò per essere un uomo di grande distinzione, ma, con sorpresa di Mammina, negro. Perché il Mr. Bruce scriveva gli annunci pubblicitari per la *Central Avenue Press* e discendeva a lavorare per le sceneggiature della Pinnacle nei suoi ritagli di tempo. Ma prima di iniziare a raccontare la sua Trama, Danny disse che voleva anche « l'areazione delle Masse » alla medesima e che intendeva riunire tutti i dipendenti della sua Casa. Perciò fece entrare nell'ufficio il Fattorino e tutti e tre ci sedemmo e facemmo l'areazioni mentre Danny incrociava su e giù agitatissimo per la stanza descrivendoci l'intreccio.

E così Danny raccontò che Mammina doveva interpretare una Ragazza Giornalista o quasi che era mandata da un giornale di tipo scandalistico a fare un servizio in un Campeggio di Nudisti e a descriverlo in modo senzazionale. Ma l'Eroina (che si sarebbe chiamata Miss Kent) arrivava a quel Campeggio con una forte tendenza al Sarcasmo e mentre esaminava i Nudisti da tutte le parti diceva sempre delle battute umoristiche (che avrebbero fornito il lato comico).

Ma poi un giorno Miss Kent entrava a far conversazione con uno dei Nudisti Più Atletici e Ben Messi il quale le apriva gli occhi su quanto si fosse sbagliata fino a quel momento lì circa il Nudismo così che quando Oveta Kent procedeva a scrivere il suo servizio, essa lo descriveva nella maniera opposta a quella che il suo giornale aveva suggerito fin dal principio e perdeva l'impiego. Ma al punto in cui era arrivata, a lei non gliene fregava più niente delle dimissioni che il giornale le dava perché tanto ora aveva il Nudismo su cui ripiegare.

Bè, allora Mammina parlò col cuore che le scendeva ai ginocchi per chiedere se le Scene di Miss Kent dopo che era convertito sarebbero state in Campo Lungo oppure? O se poteva contare sul fatto che potevano essere risolte semplicemente con dei Primi Piani delle mie Ripercussioni Facciali? Perché francamente temevo assai che il film non avrebbe fatto aumentare nessun rispetto per me da parte di Bert Griggsby.

In Hollywood vige un vecchio adagio che ogni Stella ha avuto il suo bagno di schiuma.

Ma Danny promise sulla sua parola d'Onore che la sola Incuadratura di Miss Kent dopo la conversione sarebbe stata quella della Dissolvenza in Chiusura Finale, nella quale lei camminava nell'ampio viale verso l'Ingresso Principale del Campeggio Nudista, al tramonto, con indosso il suo Abito su Misura, spalle alla macchina, mentre attaccava a togliersi con reverenza la giacchetta del tailler nel seguitare a procedere verso l'Ingresso.

Bè, quando Danny chiese l'areazione delle Masse alla Trama, il Fattorino parlò e disse che lui pensava che la gastigatezza della mia Dissolvenza in Chiusura Finale mancava dell'usuale Senso del Piccante Spettacolare che era caratteristico di Danny e avrebbe rimandato a casa il Pubblico frustato nell'aspettativa. Ma Danny ribatte che un finale più soddisfacente in quel senso là avrebbe risvegliato le interferenze della Polizia per cui aveva intenzione di ammassare tutto il suo Piccante Spettacolare nel lato artistico della Pubblicità Visiva.

Allora parlò lo Sceneggiatore di Danny e disse:

« Mr. Todd, siete incorreggibile! », la quale fece gonfiare Danny di orgoglio.

Come dicevo, anche per risparmiare le spese, il Film sarebbe dovuto esser di tipo Documentario, con attori presi dalla strada (eccettuati Mammina e il Primattore). E per risparmiare anche la costruzione degli Ambienti il film sarebbe stato girato nel Campeggio Nudista di Elsanore, ad alcune miglia diverse da Hollywood, che dette il permesso con entusiasmo per via dell'occasione che avrebbero avuto di spiegare la Dignità del Nudismo al Pubblico generale.

E i film della Pinnacle, oltre a non essere esenti dalla Censura erano però esenti dai Sindacati, per cui le ore lavorative non erano neppure menzionate nel contratto di Mammina. (Ma poi Mr. Todd fu d'accordo e in definitiva fissò 18 ore al giorno).

Ma la peggiore sorpresa di tutte fu quando l'intera trupe (che comprendeva Danny, il Regista, l'Operatore, il personale della Macchina, il Primattore e Mammina) si presentarono all'Ingresso Principale e si scoprì che a nessuno sarebbe stato permesso di entrare vestito nel recinto. Perché il Portiere Esterno (che la Pattuglia Stradale aveva costretto a indossare un paio di pantaloncini) disse che quella era la sola maniera per dimostrare la sincerità della nostra Fede nel Nudismo.

Ebbene, Mammina fu così seccata che dissi a Danny che avrei preferito rinunciare alla parte piuttosto che togliermi il mio vestiario, ma Danny mi ricordò il vecchio Adagio che dice: « Lo Spettacolo Deve Continuare » e l'intera Compagnia promise che allora si sarebbero voltati dall'altra parte mentre mi spogliavo lì davanti all'Ingresso e mi darebbero anche 15 minuti di vantaggio di modoché potessi correre ratta ratta tramite il Campeggio e mettermi il mio Costume (che mi costringeva a indossare l'Abito su

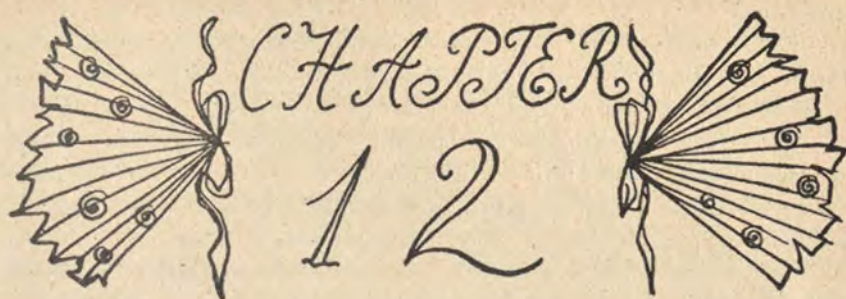
Misura di una Ragazza Giornalista). E Danny mi ricordò anche che le sole persone che avrebbero guardato nella direzione di Mammina sarebbero stati i Nudisti medesimi che essendo già nella mia stessa situazione in cui ero io non avrebbero potuto fare commenti di sorta.

Ora, se Mammina avesse lasciato il film Danny avrebbe avuto bisogno dell'intera mattinata e forse anche più per tornare di corsa a Washington Bulevar a pescare una nuova Stella per la parte. Oltracciò il Primattore mi scongiurò di non capovolgere il piano di lavorazione perché doveva tornarsene a Hollywood prima che sua moglie mettesse al mondo un bambino che loro aspettavano già da diverso tempo. E poi tutti avevano un caldo spaventoso.

Eppure mai nella mia vita ebbi tanta poca attenzione come quella che ricevetti mentre sgattaiolavo per il sentiero del Campeggio. Perché, come avrei imparato di lì a poco, sembra che i Nudisti hanno un tipo di personalità che s'interessa solo di esibire se stessi e quindi non prestano la benché minima attenzione alla personalità di chiunque altro.

Così quando giunsi al gruppo di tende messe a disposizione della nostra Compagnia non mi vergognavo tanto di me stessa quanto dei Nudisti, in quanto la media della loro età era principalmente oltre i quaranta e poi erano le persone meno ben messe di entrambi i Generi che Mammina avesse mai avuto modo di osservare. (Mentre il loro detrimento fisico faceva solo pensare alla enorme quantità di rispettabilità che avrebbero invece dimostrato se avessero avuto dei vestiti sul corpo).

Perciò Mammina fu molto sollevata di entrare anche nel mio soffocante Abito su Misura. E quando venni fuori dalla tenda e dovetti rincontrarmi con i miei Nudisti fra il contingente di Hollywood, per esigenza della Scena in verità dovetti rivolgere lo sguardo alle cime degli alberi per tutta la durata della ripresa mentre il personale della macchina da presa riprendeva i Nudisti che facevano da generici nascosti dalla cintola in giù dietro svariate roccette e ciuffi di cespugli.

Ma Danny aveva intrapreso il brutto vizio di incitare quei Nudisti per farli agire più veristicamente, il quale vizio, per un intero corpo di Amanti di Esibizionismo come loro, li rese quasi isterici dall'eccitazione. E alcune delle Pensate che ebbero sotto la spinta dell'incoraggiamenti di Danny poteva nel migliore dei casi essere definita ' cretina ' perché tanto per dare un esempio una era come un gioco che facevano, per riempire il Serbatoio dell'Acqua nella loro Tenda-Cucina, e che consisteva nel formare una lunga fila di Nudisti passandosi le secchie d'acqua dall'uno all'altro, partendo dal ruscello fino alla Tenda-Cucina e cantando la strofetta che fa « Secchiello, secchiello, quanto sei bello... » all'unisono mentre se li passavano, non dico altro.

E il caporione della Brigata Secchiello era un Nudista Anziano che si

divertiva un mondo più di tutti gli altri e che nei primi secondi della sua prestazione cinematografica era riuscito a inventare subito meravigliosi sistemi per stare sempre col viso verso la macchina quasi in primo piano che Mammina non era riuscita a scogitare in mesi e mesi d'esperienza (e che da quel momento, devo dire, copiai con mio grande vantaggio).

Ma uno degli elementi peggiori di tutto l'assieme era la Tenda dove si mangiava la quale faceva da Sala da Pranzo, in cui per dirla una si moriva dal calore e poi era stratificata da puzzi vari di benzina per via della stufa per tenere in caldo i cibi che permeava l'intera ammosfera. Senza considerare che quei Nudisti usavano l'abitudine per niente appetitosa di attaccarsi i tovagliolini di carta alla pelle col ciuin-gum così come Mammina smagrì quattro chili in tre settimane per la perdita dell'appetito per colpa che doveva per forza contemplare quei Nudisti a tavola.

Ma di tutte quante, la difficoltà maggiore era per il Primattore e me quella di riuscire a entrare nell'ammosfera delle scene d'amore perché bastava guardare i Nudisti per lasciare fuori discussione ogni possibilità di romanticismo. E in definitiva una sola compensazione si presentò in quel film durante il compito di girarlo e cioè che spesso, quando il caldo doventava intollerabile, io mi toglievo l'Abito su Misura e restavo al naturale tanto, ormai, arrivati a quel punto, anche il contingente di Hollywood aveva già piene le scatole del Nudismo per prestare attenzione a Mammina.

Bè, dopo il Film di Danny io dovetti tornare a fare poco più che la Generica alla Standard perché non sarei stata Stella ad ogni modo finché non fosse proiettato il Film. Ma io ero solita restare sveglia notte per notte e domandarmi preoccupata che cosa sarebbe stato di me di lì in avanti. In quanto una volta, appena prima che Bert prendesse l'aereo per New York, lui aveva condisceso a portarmi in un locale notturno dopodiché mi lasciò lì sola e piangente per cui uno Sconosciuto mi si era avvicinato e battendomi una mano sulla spalla mi aveva detto: « Povera piccola vagabonda », la quale mi fece accorgere improvvisamente che quelle erano le prime parole gentili che mi dicevano da tanto tempo.

E questo mi aveva sviluppato una veritiera ossessione di far venire a Bert la voglia di sposarsi. E la Coscenza di Mammina giunse a un punto tale che ogni volta che passavo dinanzi alla Chiesa Battista per andare allo stabilimento, dovevo voltare lo sguardo dall'altra parte. Perché quando stavo a Kansas io ero andata sempre alle funzioni Battiste ogni Domenica mattina, per la verità.

Bè, da ultimo Bert tornò da New York ma quando sentì dei rapporti fra Mammina e la Pinnacle Productions andò su tutte le furie e disse di non contare più su di lui nel futuro per quello che riguardava il proteggere i miei interessi perché avevo rovinato la mia Riputazione lavorando per la Casa di Danny, la quale era così illegale che avrei anche potuto ottenere trecento e cinquanta dollari alla settimana. Perciò uscì dal mio Camerino alla Standard e sbattè la porta.

Allora mentre io stavo seduta là tutta stordita decisi che l'unica da biasimare ero io. Perché via via che il tempo passava e la condotta di Bert non faceva che peggiorare avrei dovuto aver considerato che la profonda gratitudine che gli dovevo poteva considerarsi cancellata dalla mia condotta

medesima e che mi sarei dovuta rifiutare di vederlo mai più. Solo che per il fatto di essere con lui mi rendeva sicura che perlomeno non era con qualche altra Ragazza che, a sua volta, avrebbe potuto portarlo a un Punto in cui lui sarebbe stato costretto a sposare *quella.*

Ma la volta che Bert disse a Mammina di non volersi più occupare di lei fu udito da una Stella di Western, di nome Jerry Jones, che si trovava a parcare l'automobile dall'altra parte della strada. Questo Jerry aveva chiesto un milione di volte a Mammina di uscire con lui, ma uscire con gli attori non è obbligatorio perciò riuscii a rifiutare gentilmente col dirli che di solito uscivo ufficialmente con Bert. Ma quando Jerry udì la dichiarazione finale di Bert riprese a chiedermi appuntamenti di nuovo.

E siccome Jerry mi aveva sempre mostrato del rispetto io uscì con lui due o tre volte molto formalmente e una sera, d'improvviso, al Trocadero, Jerry mi accollò la prima proposta di Matrimonio che Mammina abbia mai ricevuta dai cavalieri coi quali era sempre andata nei posti.

Bè, a dire la verità il dialogo di Jerry era stato si un po' audace, ma ad ogni modo era una vera proposta che avrebbe legalizzato lo stato celibe di Mammina per cui lo ringraziai dal fondo del Cuore e con gratitudine accettai.

Quella notte, duncue, stetti sveglia a pizzicarmi per convincermi veramente che non stavo sognando. Perché anche se i suoi film erano di categoria B, Jerry era una vera Stella e per essere sinceri quando ridiventava sobrio si scusava regolarmente della sua condotta precedente. Ma sopratutto la sua proposta mi avrebbe dato modo, ogni volta che avrei incontrato Bert Griggsby, di ricordargli che qualcuno mi aveva chiesto in matrimonio.

Ma la mattina proprio mentre mi accingevo ad assopirmi il telefono suonò. Era Jerry per dirmi che aveva l'impressione di avermi insultato la sera avanti perché mentre era intossicato dall'alcol temeva di aver ripetuto alcune battute, tolte di peso dalla sua nuova Sceneggiatura che Mammina potrebbe anche aver ricostruito in una proposta di Matrimonio che invece non era il caso. Per tanto potevo scusarlo per favore e dimenticarmi tutto?

Naturalmente non potei fare a meno di accettare le sue scuse e riattaccai ma per un po' di tempo fui alquanto seccata anzichenò. Infine mi ripresi e decisi di trovare una sostituzione alla Numerologia che per quel che potevo vedere mi aveva dato dei risultati alquanto negativi. Perciò la sera quando andetti alla mia vecchia Rosticceria a pranzare (grazie a Dio) sola, vidi che vendevano in un blocco unico una specie di sistema di generi abbinati che in questo caso erano Frutta di Mare in Scatola, Klinex e dei Libri di Austrologia tutti in sieme. Allora comprai anch'io quella combinazione a tre lì e cominciai lo Studio delle Stelle.

E così una sera, non molto tempo dopo, potei scoprire che la mia Coppa

di Venere prometteva un'Esperienza ricca di Promesse per il giorno dopo per cui, nella mattinata presto, mi recai allo stabilimento sul Ky Vive.

Bè, nel mentre che Mammina stava andando in scena arredata per un Ballo Napoleonico dei tempi dell'Impero, il Direttore Generale della Standard in persona, Mr. Harris, mi interruppe. Ora, il fatto stesso che Mr. Harris mi avesse fermato e interrotto era già un'Esperienza Promettente per sé stessa — perché infatti dopo che Mr. Harris aveva visto il mio provino mi salutava appena col capo quando mi incontrava e nemmeno sempre —, premesso anche che per Mr. Harris Sesso Appiglio è sinonimo di Successo e le sue emozioni per una Ragazza non si svegliano mai fino a che quella Ragazza non diventa famosa.

Allora Mr. Harris disse a Mammina che voleva che io e Lalla e due altre Ragazze avessimo pranzato con lui al Mocambo con un Importante Gruppo di Esercenti Suddamericani, i quali erano di una distinzione finanziaria tale che Mr. Harris stesso avrebbe accompagnato la comitiva. Perciò disse a Mammina di farsi subito dare una Recuisizione per un abito da ballo dal Guardaroba dello stabilimento e di dire alla Capo Guardarobiera di sceglierne uno dove fosse stata risparmiata più stoffa possibile.

L'abito che mi dettero, duncue, era anche più esiguo di quello che avevo portato per il Ballo Napoleonico, per cui ero sicura di essere in gran forme quando entrai al Mocambo colla comitiva di Mr. Harris. E mentre ci sedevamo guardai attorno e vidi Bert a un'altra tavola, accompagnato da un Signore Mai Visto che lui s'era specialmente rimorchiato dietro da New York, con in più due delle più eminenti Stelle dell'Agenzia di Bert (che erano abbastanza sopraffatte di gioielli).

Ebbene, il Signore Mai Visto non era affatto un mistero per qualsiasi lettore del *Hollywood Reporter*. Infatti Bert aveva deciso di darsi anche lui alla Coltivazione Diretta dei Film e aveva formato una combinazione (che includeva un Best Seller, più una Stella, più uno Sceneggiatore, più un Regista) per venderla a una delle Case Maggiori. Ma per comprare un Best Seller ci voleva del Liquido e per avere del Liquido ci voleva un Finanziatore. Per cui il Signore Mai Visto si chiamava Mr. Douglas Frizzell e la Colonna dei Pettegolezzi del *Reporter* aveva preso in giro ogni mossa intrapresa da Bert con questo tipo fin dal momento che Bert era andato a New York con l'aero per trovare qualcuno del genere di Mr. Frizzell.

Ebbene, quando quella sera il Finanziatore di Bert guardò per la stanza e avvistò Mammina, qualcosa di elettrico lo scosse e il momento che Mammina passò accanto alla tavola di Bert danzando con il Suddamericano che mi avevano attribuito, Mr. Fizzell si alzò da tutta la seggiola sperando di qualche indicazione da parte di Mammina di farsi avanti e di « tagliare » il ballo. Ma io non mi sarei nemmeno sognata di disertare il mio Suddamericano perché se no immaginavo che Mr. Harris si sarebbe infuriato.

Ma quando tornai al mio tavolo Mr. Harris mi disse di disertare pure perché voleva vendicarsi con Bert di quella volta che era riuscito a rientrare nel suo ufficio alla Standard col nascondersi dietro la sottana di Mammina e avergli fatto credere che io avevo dell'abilità. Allora Mr. Harris trasferì il mio Suddamericano a Lalla (che era capace di tener testa all'intero contingente) e poi disse che lui stesso avrebbe ballato con me davanti alla tavola di Bert per incoraggiare il Mr. Frizzell a « tagliare » il nostro ballo.

Bè, devo dire che Mammina non ebbe mai compito più facile di quello perché una sola virata sotto gli occhi di Mr. Frizzell fece funzionare subito il trucco. E quando finimmo di ballare e Mr. Frizzell mi riconsegnò al mio tavolo, Mr. Harris lo invitò a sedersi con noi e gli offrì persino da bere. Mr. Frizzell fece un balzo di gioia e sedé sotto gli occhi inferociti di Bert, mentre Mr. Harris lo incoraggiava a chiaccherare facendogli dire a tutta la tavola come io somigliavo tanto a entrambe sia sua Moglie che sua Figlia che stavano nell'Ohio e le Istantanee delle quali non esitò a tirar fuori dal portofoglio. (E quella fu l'unica volta che Mammina sia stata accusata di somigliare a delle persone con occhi infinitesimali e un'assenza assoluta di mento).

Poi Mr. Frizzell raccontò a Mr. Harris come sua Figlia sposasse e se ne andasse da casa e che sua Moglie passava tutto li tempo a imparare la Yoga per cui lui era liberissimo di entrare nell'Industria del Cinema e realizzare le sue idee le quali, prima di ritirarsi dal commercio, aveva dedicato al fabbricamento di porosa biancheria intima.

Così Mr. Harris cominciò ad attirare Mr. Frizzell sul soggetto delle sue idee e Mr. Frizzell disse della sua convinzione che si facevano talmente tanti film con l'argomento del Cattolicesimo (e pieni di Stelle coperte o da Preti o da Monache) che lui sentiva che qualcosa di simile si avrebbe dovuto fare anche per i Battisti. E Mr. Frizzell era convinto che Mammina era esattamene il tipo di ragazza eccezionale che poteva recitare la parte principale e non perdere nulla col mostrarsi bagnata mentre che si fa battezzare. E quando dissi a Mr. Frizzell che avevo ricevuto un'educazione (anche se incompiuta) Battista, prese la palla al balzo e proprio lì al tavolo disse a Mr. Harris che se voleva fare il film lui l'avrebbe finanziato.

Bè, Mr. Harris non aveva alcun bisogno di denaro estraneo (perché allora erano ancora i giorni prima della Televisione quando nessun stabilimento degno di rispetto si sarebbe mai immaginato che un giorno avreb-

Nella concezione di Mammina in qualità di Maria-diScozia, il regista girò otto bobine di Mammina mentre esprimevo pietà per me stessa.

bero avuto bisogno di finanziamenti). Ma per essere certo che il Mr. Frizzell non tornasse più da Bert, Mr. Harris lo inviò ad andare da lui alla Standard il giorno dopo e sbozzare i suoi Pensieri al Reparto Sceneggiature. E quindi disse a Mr. Frizzell che poteva tenersi il suo denaro.

Ora, non c'è niente che commuova di più un Finanziatore del sentirsi dire che le sue idee sono forse anche da considerare e che può tenersi il suo denaro al contempo. Perché nel loro succoscente aleggia sempre il termine spiacevole di « pollo » col quale la gente li riferisce. Per ciò da quel momento nemmeno alcune pariglie di cavalli selvaggi lo avrebbero riportato alla tavola di Bert. E prima di mezzanotte vedemmo Bert manovrare le sue due eminenti Stelle fuori del Mocambo in uno stato di bile avanzata.

Ebbene, alle 4 di mattina Mr. Frizzell mi accompagnò pieno di cortesia al Calumet Hotel e mi strinse galantemente la mano sulla sollia. Ma quando entrai nell'ingresso vuoto dell'albergo, improvvisamente vidi Bert seduto in quel deserto e mentre Mammina rimase ferma immobile guardandolo Bert si alzò con un consumato sorriso sulla faccia e pienamente sicuro che poteva usare Mammina come quinta colonna per farsi rendere Mr. Frizzell mi rivolse la parola come se non avesse fatto altro che chiamarmi coi nomi più affettivi tutta la sua Vita e disse:

« Salve Delizia mia! »

A quel punto qualcosa deve aver successo nell'interno di Mammina perché tutto duntratto sentii me stessa chiamarlo con le difinizioni più peggiorative che avevo mentalmente accumulato per un anno e mezzo.

Bè, durante che continuavo, il vocabolario di Mammina guadagnò in forza e velocità e mentre doventavo ogni minuto meno signora vidi una nota di ammirazione farsi strada pian piano nel contegno di Bert.

Poi, proprio là allo scoperto nel mezzo dell'ingresso, Bert cominciò a tirar fuori un ritorno di interesse per me, che era il più forte di qualsiasi altro interesse che lui aveva mai rivelato in tutta la nostra relazione. Così mi resi di botto conto che avrei dovuto essermi comportata da volgare per farli emettere la sua tenerezza. Ma quando finalmente riuscii a chiamarlo con il sinonimo più veritiero che potei trovare e gli ordinai di uscire da quell'ingresso, la verità di quel sinonimo giunse fino alla conoscenza di Bert e lui se la squagliò mentre Mammina filava di sopra e per la prima volta in tanti mesi dormii come un Bambino. Perché l'aver usato un vocabolario d'abbrivio aveva chiarito l'ammosfera e avevo messo una fine rispettabile a un'associazione alquanto umiliante.

La mattina dopo mi svegliai collo stesso spirito vendicativo e da quel momento tenni Mr. Frizzell sotto custodia ogni sera che Dio mise in terra. E per durante il giorno, mentre che io lavoravo, Mr. Harris aveva dato ordine a uno degli Sceneggiatori Giovanissimi (che era lì allo stabi-

mento per imparare a Sceneggiare con una Borsa di Studio) di fargli costantemente compagnia e persino di buttar giù sulla carta le sue idee dandogli la forma di sceneggiatura (che così faceva pratica).

Mr. Frizzell però preferiva passare la maggior parte del tempo in teatro a cercar di far conoscenza coi Metodi Recitatori di Mammina. E tutta la Compagnia partecipava talmente di cuore all'umorismo di quella idea che talvolta il nostro regista, Buzz O'Connor, faceva finta di farmi provare una Scena tutta per me (presa da una trama tragica intitolata *La Lettera* di Somerset Moam) la quale non aveva nessuna relazione con la Sceneggiatura che stavamo girando veramente. E Buzz ordinava allo Operatore di riprendere Mammina senza mettere nessuna pellicola in macchina e così io stavo allegramente al gioco e procedevo a recitare la Scena dando a Mr. Frizzell le più intense emozioni della sua Vita perché tanto ai suoi occhi non potevo sbagliare mai.

Ogni sera poi nel tornare al Calumet ci trovavo intere risme di foglietti di carta con le annotazioni delle telefonate, dove in tutti era scritto di « Chiamare per favore il mio Agente ». Perché Bert doventava sempre più impaziente di parlarmi e il Colonnista del *Reporter* aveva trovato sottili maniere per imbestialirlo pubblicando quotidiani resoconti delle attività di Mr. Frizzell con me. (E furono quei resoconti sul *Reporter* che istituirono le prime apparizioni quotidiane sulla Stampa di Mammina).

Ma una sera che Mr. Frizzell se ne stava bello rimboccato nel suo letto all'albergo con l'affluenza, Mammina trovò tempo di dedicarsi alla Austrologia e scoprì che Saturno stava per entrare in una fase terribile per il mio Segno di Nascita (la quale indicava che un periodo di tribolazione sabbatiche non aspettava che me).

Bè, la prima sera che Mr. Frizzell si alzò dall'affluenza, la fase avversa di Mammina peggiorò perché quando lui venne a prendermi per andare a pranzo aveva una faccia scurissima. E invece di voler portarmi al Mocambo o da Romanoff (dove i fotografi ci facevano sempre le fotografie a sieme) mi rivogò nel « retiro » privato messo su dalla povera, fu Thelma Todd chiamato La Joya. E non appena venimmo seduti in uno scomparto un po' isolato, Mr. Frizzell estrasse un giornale dalla tasca del cappotto, lo aprì con le mani tremanti e mi mostrò un Annuncio dal mio Film della Pinnacle Production che sava per uscire (il quale film Danny lo aveva intitolato *Accordo in Nudo*).

Allora mentre Mammina guardava sul giornale io non riescivo ad aprir bocca dalla sorpresa perché l'opera d'Arte era un ritratto della mia faccia combinato con una declinazione del fisico di Mammina che era stata disegnata a mano. Ma chiunque l'avesse disegnato aveva completamente omesso l'Abito su Misura che era stato tanto il recuisito della Sceneggiatura.

E Mr. Frizzell disse che lui voleva soltanto sapere come una creatura dolce come Mammina avesse potuto fare una cosa simile? Così io scoppiai in lacrime perché capì che Mr. Frizzell aveva ragione. E mi domandai se forse Hollywood non avesse indurito la sensibilità di Mammina.

Quando potei infine riuscire a parlare dissi a Mr. Frizzell come invece fossi stata vestita fino al collo nel Film (tanto vestita in realtà che l'Abito su Misura era anche un pochino fatto troppo bene). Ma dopo averglielo fatto comprendere Mr. Frizzell disse a Mammina che la sua situazione personale era un « tantino complicata » perché la sua Moglie Yoga aveva dichiarato di essere d'accordo con qualsiasi cosa lui avrebbe voluto fare a Hollywood, purché la lasciasse in pace con la sua Dottrina e non fosse troppo volgare. Pertanto lui credeva che la Signora Frizzell avrebbe pen- zato che era « piuttosto strano » da parte sua il mettere in un Film Bat- tista una Stella che era stata prima pubblicizzata in tutta l'Unione come una che favoriva l'avvento del Nudismo.

E Frizzell disse a Mammina che anche così come stavano le cose, lui era stato fotografato a sieme con me troppo spesso in tutti i posti imma- ginabili. Perciò pensava veramente che avrebbe dovuto correre a Casa e far Pace con la Moglie Yoga prima che scoppiasse la bomba.

Allora Mr. Frizzell disse a Mammina che aveva anche scoperto una cosa circa la mia recitazione che lui pensava che avrei dovuto sapere. E con mia grande sbalordimento disse che un giorno mentre stavano pre- parando per girarmi in uno dei momenti più drammatici della Scena, *lui* aveva scoperto che nella macchina non c'era neppure un filo di pellicola.

Così, continuò Mr. Frizzell, la volta dopo che dovevano girarmi men- tre recitavo, aveva corrotto l'Aiuto Operatore perché mettesse della pel- licola nella macchina. E il giorno seguente quando proiettarono il mate- riale del giorno avanti, lui era scivolato inosservato nella Saletta di Proie- zione al buio per notare le ripercussioni del mio talento sugli spettatori. Perciò ora pensava che non era giusto tenermi nascosto che nel momento in cui tutti nella stanza avrebbero potuto piangere quelli invece ululavano dalle risate e aggiunse anche che intendeva avvertirmi che quando il mio Regista m'incoraggiava verso la Recitazione era solo a causa delle sue nefande intenzioni su di me.

Allora Mr. Frizzell disse che voleva che rinunciassi al Film e andassi in Svizzera invece, in una deliziosa Scuola per Ragazze su nelle Alpi dove nessuna Pinnacle Production avrebbe potuto allegnare e io potevo pre- pararmi per un qualche tipo di vita normale. E tanto come anticipo mi consegnò uno cheq sostanzioso assai. Io però gli dissi che era un po' troppo tardi ormai per me imparare lo svizzero e che preferivo restar fedele alla mia carriera. Ma gli promisi che avrei preso delle lezioni di recitazione e che mi sarei guardata bene da quel Regista che diceva lui.

Così dunque erano le cose quando da ultimo ci separammo di fronte al Calumet Hotel.

Bè, la mattina dopo l'intera Los Angeles aveva imparato il viso di Mammina dall'annuncio della Pinnacle così che quando Mr. Frizzell telefonò perché voleva disperatamente che Mammina lo accompagnasse alla Stazione, io protessi mettendomi degli occhiali neri e mettendomi un fazzoletto in testa, e così conciati facemmo l'ultimo nostro percorso fino alla Stazione a sieme. E tutto sommato fui felice di aver fornito al Mr. Frizzell quel gran momento, in tutta la sua vita, di segreta furtivezza.

Quando il treno fu pronto per partire e ci stringemmo la mano e ci dicemmo « Addio! », in entrambi gli occhi di noi apparvero le lacrime. Perché infatti io mi sentivo piuttosto depressa a separarmi da un vecchio gentilomo così simpatico che mi aveva trattata sempre con rispetto. (Poiché il povero Mr. Frizzell era così elementario, così poco sofisticato, che a tutt'oggi probabilmente non ha ancora realizzato che le sue intenzioni avevano a che fare con il Sesso).

Poi, dopo che il Treno fu partito, Mammina si preparava a rimontare sulla Limusine presa in affitto da Mr. Frizzell, allorché notai d'improvviso una figura familiare uscire a precipizio da una macchina pure familiare. E nel guardare più da vicino vidi che era Bert il quale poteva a malapena riconoscerlo a causa del suo aspetto devastato. Infatti la sua faccia era bianca e senza nemmeno la solita meticolosa rasatura di tutti i giorni. Così io, naturalmene, pensai che avesse arrivato fin là per darmi la colpa della perdita finale del Mr. Frizell. Ma la mia emotività era troppo scossa per la perdita di Mr. Frizzell stessa per affrontare una scena di violenza con chiunque Agente perciò, senza dare a Bert neppure il tempo di aprir bocca, gli dissi che né lui, né nessun altro, potrebbero far niente per far tornare indietro Mr. Frizzell. Ma Bert mi frigorificò di colpo dicendo:

« Al diavolo quel demente! »

E poi, là in piedi e tremando in ogni poro, Bert chiese a Mammina se io volevo sposarlo.

Bè, mi ci vollero alcuni momenti per credere ai miei orecchi, ma Bert aveva un'aria così sinceramente afflitta che infine mi resi conto che lui voleva sposarmi davvero e non scherzava. Allora dissi all'Autista Affittata da Mr. Frizzell di andare pure per i fatti suoi e io consentì Bert ad accompagnarmi a casa a Culver City.

Mentre io sedevo in macchina accanto a lui ascoltandolo ancora tramortita dalla sorpresa, egli disse a Mammina che l'aver perso Mr. Frizzell era niente in confronto alla frustazione di aver perso una ragazza che aveva avuto tutto quel po' po' di pubblicità che io avevo avuto sul Hollywood Reporter. E poi ammise anche che non aveva mai immaginato le

profondità del suo amore per Mammina finché non avevo attaccato a insultarlo con quei nomi violenti nell'ingresso dell'albergo e mi ero dopo rifiutata di vederlo. Così quando arrivammo a Culver City, la tua Mammina aveva accondisceso a divenire la Signora Bertram Griggsby.

Appena giunti al Calumet, Bert mi mollò e allora io, in quell'esaltato stato di estasi e di rilievo in cui mi trovavo, galoppai di sopra col fiatone in gola nella mia stanza e chiesi la comunicazione con Jerry Jones.

Bè, la telefonata di Mammina raggiunse Jerry nel suo *ranch* di Encino e fui sorpresa di me stessa anch'io per via del crudo dialogo che fui capace d'improvvisare mentre gli facevo una risciaqquata per avermi trascurato da quella volta che mi aveva fatto le scuse per avermi chiesto in moglie. E dopo che Jerry si fu rimesso dal colpo al cuore che li era venuto a sentire quel linguaggio brado di Mammina, lui disse umilmente che si sarebbe corso subito da me a scusarsi in persona del suo ultimo contegno.

Così arrivò in un baleno. E dopo, seduti nel caffè dell'albergo, più sobrio di un Giudice di Pace e con soltanto una Cocacola per tenersi sù, Jerry Jones balbettò una proposta di Matrimonio, la quale fu abbastanza furbo da aggiungere che ora non stava ripetendo le battute di nessuna Sceneggiatura, ma che invece lo diceva sul serio.

Bè, quella condotta di Jerry rassicurò Mammina della sua Fede in se stessa e fu la conferma decisiva che il Sesso Appiglio può anche provocare il Matrimonio, se amministrato vigorosamente e poi ritirato subito. E Mammina fu certa che non avrei più avuto bisogno di essere insultata perché ore potevo sposarmi quante volte volevo e avrei voluto. Così per dare una lezione a Bert Griggsby per tutto quello che mi aveva fatto promisi a Jerry che avrei sposato anche lui.

(Continua)

MISCELLANEA

Siamo giunti anche a questo: gli alti esponenti dello Spettacolo hanno come i membri permanenti del Consiglio dell'O.N.U. il diritto di « veto », che esercitano per conto dei capi politici, e anche in proprio. Che la *res publica*, nonostante gli sforzi dei liberali e dei socialdemocratici, abbia finito per essere pascolo riservato ai democristiani è cosa che non stupisce: oggi chi dirige un Ente statale può arrivare a volte fino a considerarlo come una esistenza di campagna, se per avventura è alla periferia; o in un locale di rappresentanza. Può darvi ricevimenti e magari feste in occasione del battesimo dei figli; può usare le automobili come fossero sue e tenerle a disposizione della famiglia al mare o in montagna: può considerare gli impiegati e gli usceri come *famigli;* può insomma comportarsi bellamente da padrone. Chi avrebbe il dovere di controllare tace perché sa che tutto ciò avviene per salvare la civiltà cristiana e occidentale dal pericolo del comunismo. E sta bene.

Certo, se non ci fosse il diritto di « veto » potremmo vedere dei galantuomini e dei competenti, quegli utili idioti, che sono utili perché pensano all'interesse pubblico e idioti in quanto trascurano il proprio, fare la propaganda alle idee sovversive dimostrando che si può essere contrari alla C.E.D. e alla spartizione del territorio triestino e pur tuttavia amministrare con serietà inappuntabile e competenza la cosa pubblica. E anche questo sta bene. Ma che il diritto di « veto » sia esercitato a proposito di iniziative private ciò veramente sembra un po' troppo. In particolare, poi se avviene non secondo la linea politica democratica e cristiana, che impone discriminazioni in quanto democratica e persecuzioni in quanto cristiana, ma per i risentimenti personali di un qualsiasi grosso papavero burocratico, che non sopporta critiche al suo operato.

Tutto ciò ci sembra, francamente, assai stupido perché queste notizie riservate corrono sulla bocca di tutti e tutti hanno così la conferma che le critiche erano fondatissime.

In questo periodo estivo i « veti », poi, riguardano quelle manifestazioni artistiche cinematografiche (Mostre, Festival, Premi) che avvengono, in genere, in bellissime località di mare o di montagna o in eleganti stazioni termali. Chi pone il « veto », evidentemente, pensa di punire l'avversario togliendogli la gioia di un piacevole soggiorno: lo considera, cioè, alla sua stregua e non sa, non sospetta che se gli è avversario lo è proprio perché ha altro spirito, altro gusto, altro modo di intendere le cose.

Il grave è che il diritto di « veto » viene esercitato anche in materia di lavoro unico modo di rispondere alle argomentazioni spiacevoli. Qui le cose si fanno serie perché il conformismo dominante nel cinema, dove tanti sono gli interessi dipendenti dalla pubblica amministrazione, finirà per portarci alla conseguenza che anche per andare, mettiamo a fare pipì, ci vorrà l'autorizzazione dei superiori, e se questi, per avventura, metteranno il « veto » bisognerà farsela addosso.

Ma è da sperare che il diritto di voto finisca per trionfare sul diritto di « veto ».

Dal mese di luglio dello scorso anno si stampa in Spagna il periodico di cinema « Objetivo » il quale secondo quanto esplicitamente dichiara l'editoriale di presentazione, si proprone di occupare, fra le pubblicazioni spagnole del genere, il posto vacante « della teoria e della critica ».

Nei primi tre numeri cortesemente inviati alla nostra redazione, abbiamo innanzitutto notato con piacere la spregiudicatezza e il non conformismo che la rivista mostra anche riguardo ad argomenti che hanno un riflesso politico. Mi riferisco precisamente alla rubrica « Noticias » nella quale sono raccolte notizie di attualità cinematografica con un notevole senso di obbiettività. Fra quelle del primo numero ad esempio, ve ne sono due che, in una forma che non nasconde la disapprovazione di chi scrive, trattano di altrettanti episodi di quella insensata caccia alle streghe che il Comitato per le attività antiamericane sta svolgendo nel settore cinematografico. Ritroviamo in queste note quel tono di critica bonaria di certi aspetti della politica degli Stati Uniti che è dato cogliere nel film di Berlanga « Bienvenido Mister Marshall ». Questa serenità di giudizio per certi fatti risalta anche in altre parti dei fascicoli, il primo dei quali è per una buona metà dedicato a saggi ed articoli su Cesare Zavattini. Nel primo e più interessante di essi intitolato « L'opera di Zavattini » e scritto da Eduardo Ducay, là dove si accenna alle attività svolte dal nostro scrittore prima di dedicarsi decisamente alla composizione di soggetti cinematografici, troviamo la seguente interessante osservazione « sotto il fascismo la libertà intellettuale dell'Italia sta fra la spada e la parete » (noi diremmo fra l'incudine e il martello) vale a dire che è immobilizzata e di fatto soppressa. E' importante notare come gli intellettuali spagnoli più vivi e consapevoli non condividano quella particolare simpatia che molti dei loro compatrioti spesso e volentieri manifestano per quegli italiani che acquistarono benemerenze presso il regime fascista negli anni della dittatura.

Del resto la intelligente posizione che i collaboratori di « Objetivo » hanno assunto nei confronti della critica cinematografica italiana, la sincera ammirazione che manifestano per i più seri e qualificati esponenti di essa anche se notoriamente di sinistra sul piano politico, sono altrettante sicure prove di quanto essi vivamente sentono l'esigenza della libertà della cultura.

Il su citato saggio sull'opera di Zavattini palesa nel Ducay non soltanto una chiara e retta comprensione della personalità del nostro soggettista, ma anche una visione altrettanto sicura del cinema italiano le cui vicende sono state diligentemente e sapientemente meditate. Ciò dimostrano fra l'altro le pregevoli considerazioni sul neorealismo, la sua genesi e la sua fortuna. Chi scrive mostra di essersi reso conto profondamente di quale risonanza abbia trovato nel cinema italiano la terribile esperienza della guerra con la sua crudeltà, con i suoi tremendi ed urgenti problemi ad avvezzare gli spiriti a quel crudo realismo che nasce dai disagi e dalle sofferenze, dal continuo pericolo della vita. La spaventosa avventura per la quale è passata l'Italia costituisce la prima e più genuina fonte del nostro neorealismo. Questo punto fondamentale per la comprensione di un periodo felicissimo della storia del nostro cinema, è stato convenientemente illustrato dall'articolista spagnolo.

In altra parte sempre del primo numero dove si parla del festival di Cannes 1953, vengono con altrettanta chiarezza messe in luce le cause dell'odierno decadimento qualitativo dei nostri films. La crescente pressione della censura cinematografica viene giustamente menzionata fra le prime.

Anche i giudizi sull'attuale cinema americano, su quello francese e su quelli degli altri paesi, mostrano un senso critico ugualmente bene orientato: si sente come esso si sia perfezionato con l'ausilio della migliore critica cinematografica italiana i cui testi nelle pagine della rivista vengono frequentemente citati.

Il livello della critica cinematografica spagnola non ha mai superato finora una modesta mediocrità, ma siamo certi che gli amici di « Objetivo » contribuiranno validamente ad elevarlo se, come speriamo, sapranno procedere sulla strada di lodevole serietà e di apprezzabile intelligenza per la quale si sono avviati. (g. c.)

* * *

Il settimanale Epoca, nel suo numero del 27 giugno pubblica le risposte di un gruppo di registi e di critici cinematografici italiani agli interrogativi della signora Houdston di New York, che, simil-

mente a molti « americani, inglesi e italiani residenti all'estero », si preoccupa del buon nome dell'Italia, diffamata da quei suoi cattivi figli che sono i maggiori artisti del film. Le domande appartengono a quelle che si chiamano *rettoriche*, cioè quelle domande formulate in modo da contenere implicita la risposta.. « *...come debbono interpretare gli stranieri la raeltà della vita italiana mostrata in certi film? Che sia essa tutta la realtà dell'Italia? O che quei produttori fanno quei film per guadagnare denaro e valuta parlando e facendo parlare di miseria, di abitanti di caverne e simili? Non c'è altra realtà che il cinema possa raccontare con spirito di verità? In definitiva non è la verità l'unica realtà possibile?* ».

Tutte le risposte difendono il neorealismo italiano ma con argomenti assai diversi sicché il risultato della discussione più che un contributo al chiarimento del problema sembra un contributo all'intorbidamento delle idee e delle acque.

Comencini, Contini e Marinucci rimbeccano la signora Houdston con un argomento che fu, a suo tempo, di Mario Gromo; che i film dei *gangsters* sarebbero altrettanto calunniosi per gli Stati Uniti, che non se ne preoccupano affatto, anzi si sforzano di diffonderli al massimo. (Ma l'argomento non tiene: i film di *gangsters* sono film di *evasione*: non denuncia, ma mezzo efficace per occultare la realtà della vita americana: sono l'opposto del realismo).

De Sica sostiene che l'artista « è più frequentemente colpito dalla realtà che soffre »; e qualche cosa di simile dice Zampa: « L'artista italiano non può rimanere indifferente a certe situazioni ». (Qui i due registi, costretti ad esprimersi con un linguaggio che non è il loro sembrano ammettere, implicitamente, che i film neorealisti dànno una visione parziale e non tipica della realtà italiana. E si fanno torto).

Una sfumatura diversa dello stesso punto di vista è in Antonioni che, affermata la sua convinzione che l'arte sia soggettività, dichiara che, oltre agli stracci, esistono « anche le ville lussuose », ma che i registi non ne trattano perché esse « non costituiscono un problema ». (Ma il problema delle ville è lo stesso del problema degli stracci: come può l'Antonioni non vedere che si tratta dello stesso problema?).

Rondi (Gian Luigi) e Blasetti sono cattolici. Rondi, retrivo e fazioso, afferma che gli sembra « falsa la realtà presentata dai marxisti italiani » fatta di « miserie sventolate unicamente in funzione di odio, di livore e di rissa » e falsissimo il realismo socialista tendente a dimostrare che dove « c'è il comunismo l'unico dramma possibile è quello di trattori poco adeguati a far citare un Kolcos al l'ordine del giorno ». E che il cinema italiano, « solo quando segue la Legge della carità » può essere definito « neorealista ». Un certo rispetto della verità si chiederebbe anche a chi segue la Legge della carità. Dov'è, nei film italiani ,« l'odio, il livore, la rissa? ». E' troppo chiedere, a chi segue la Legge della carità, che capisca almeno il soggetto dei film che cita? Perché in *Il Ritorno di Vassili Bortnikov*, inadeguati non sono i trattori, ma gli uomini che non li sanno adoperare. Non si dice saper leggere e scrivere, ma saper compitare e fare le aste!

Nel suo cattolicesimo Blasetti trova invece bastante umanità per deprecare « che si voglia chiuder la bocca e gli occhi a tutti, inasprendo i contrasti e gli animi e favorendo così quel *realismo politico* che già ci condusse, e che ora s'appresta a ricondurci alla guerra ».

Lizzani afferma « che gli stracci non sono il vestito d'obbligo del realismo » ma che « guai se il cinema italiano dovesse perdere quel coraggio che seppe conquistarsi in anni più duri ».

La risposta più centrata è quella di Luigi Chiarini: « I film neorealisti, sopratutto i più celebri, non possono essere interpretati dagli stranieri come una gratuita esibizione di miserie caratteristiche degli italiani (quel folklore degli stracci caro alla disumana superficialità di certi turisti) ma come la consapevole rappresentazione degli aspetti più crudeli di un ordine sociale, comune a molti paesi, che vuole e che deve essere modificato ».

La signora Houdston ha ragione: ci sono in Italia, oltre a tanti aspetti negativi — stracci e caverne, come lei dice — aspetti altamente positivi. Il più evidente è la lotta tenace, composta e legale, che la parte più viva e responsabile del popolo italiano conduce per far sparire quelle miserie, quegli stracci e quelle caverne. Aspetti positivi che il cinema italiano deve mostrare e mostrerà certissimamente.

(*Dal settimanale* « Il contemporaneo » *del 10 luglio 1954*).